

هيفل

الفن  
الرمزي  
الكلاسيكي  
الرومانسي

مكتبة  
بيت



0189222

Bibliotheca Alexandrina

دار الكتب ببيروت

جميع الحقوق محفوظة  
لدار الطليعة للطباعة والنشر

بيروت - لبنان

ص. ب ١١١٨١٣

٣١٤٦٥٩ }  
٣٠٩٤٧٠ } تلفون

تلكس : LE KAMALS 20043

الطبعة الاولى

١٩٧٩

الطبعة الثانية

١٩٨٦

هيفل

الفنُّ  
الرَّمْزِيُّ  
الكلاسيكي  
الرُّومانيُّ

ترجمته: جورج طرابيشي

دارُ الطليقة للطباعة والنشر  
بيروت

هذه ترجمة كتاب

**L'Esthétique**

3. 4. 5.

**L'Art Symbolique**

**L'Art Classique**

**L'Art Romantique**

Par

**G. W. F. Hegel**

**Editions Aubier**

**1964**



# الفنّ الرّمزيّ

مجلد ۱

## لمحة عامة

كانت الدراسة التي انكبنا عليها في المجلدات الاولى دراسة واقع فكرة الجمال ، من حيث هي مثال الفن ، لكن جميع الملاحظات التي بسطناها بصدد العمل الفني المثالي قادتنا الى استنتاجات لا تنطبق الا على العمل الفني بصفة عامة . والحال ان فكرة الجمال ، مثلها مثل الفكرة بما هي كذلك ، هي في الوقت نفسه كلية من فروق جوهرية لا بد من ان تثبت نفسها وتحقق ذاتها من حيث هي فروق . هذه الفروق المتدرجة في الكلية نستطيع ان نطلق عليها اسم **الاشكال الفنية الخصوصية** ؛ وهي تنجم عن بسط ما هو محتوى في مفهوم المثال ، على اعتبار ان الفن هو الذي يحقق هذا المحتوى . لكن اذا ما تكلمنا مع ذلك عن «ضروب» مختلفة من المثال ، فاننا لا نفهم كلمة «ضرب» بالمعنى الدارج ، اي كخصوصيات آتية من الخارج ومتسائلة نحو المثال تسائلها نحو نوعها ، من خلال تعديلها اياه ، وانما نقصد ان نشير بهذه الكلمة الى التعينات المختلفة ، الاكثر تفصيلا والاكثر دقة ، لفكرة الجمال ولمثال الفن ذاتهما . وعلى هذا النحو تجد كلية الاداء او العرض المثالي تعينا اكثر دقة ، لا بفضل عناصر مستعارة من الخارج ، وانما على اساس مفهومها بالذات ، بحيث ان هذا المفهوم هو الذي يقدو ، لدى انبساطه وانجلاؤه ، كلية الاشكال الفنية الخصوصية .

نستطيع ان نقول ايضا ان الاشكال الفنية ، التي فيها تتحقق الفكرة عندما تتمايز وتتفارق ، يكمن اصلها في الفكرة نفسها ، بمعنى ان هذه الفكرة تؤكد ذاتها وتنبجس الى حيز

الواقع بواسطة تلك الاشكال ؛ والشكل الذي به تؤكد ذاتها  
وتحقق نفسها على هذا النحو يختلف ويتنوع تبعا لانبثاقه عن  
التعيين المجرد او الكلية العينية للفكرة .

وبالفعل ، ان الفكرة بوجه عام ، وبقدر ما تنبسط وتطور  
بفعل نشاطها الذاتي ، هي وحدها الفكرة حقا ؛ وبما انها ، من  
حيث هي مثال ، تظاهر مباشر ، وفي الوقت نفسه فكرة الجمال  
المطابق لهذا التظاهر ، بنجم عن ذلك ان كل طور خاص يجتازه  
المثال اثناء انبساطه وتطوره يقابله ، بفعل تعين داخلي ، شكل  
خاص ليس هو شكل الاطوار الاخرى . ومن غير المهم ، والحالة  
هذه ، ان نعتبر هذا التدرج في الانبساط والتطور تدرجا داخليا  
للفكرة في ذاتها او تدرجا للاشكال التي بها تتحقق هذه الفكرة ،  
على اعتبار ان هذين التطورين مرتبطان بعري وثيقة ، مما يجعل  
تحقيق الفكرة من حيث هي مضمون تحقيقا لها في الوقت نفسه  
من حيث هي شكل . وبالعكس ، تتكشف نواقص الشكل على  
انها في الوقت نفسه نواقص في الفكرة ، ما دامت الفكرة هي  
التي تسبغ على التظاهر الخارجي ، الذي به تتحقق ، مدلولها  
داخليا . وعليه ، حينما تواجهنا اشكال فنية لا تطابق المثال  
الحق ، فلا موجب لان نتكلم عن اعمال فاشلة بالمعنى الدارج ، اي  
اعمال لا تعبر عن شيء او لم تفلح في الارتقاء الى مستوى ما كان  
يفترض فيها ان تمثله ؛ وانما الشكل الذي فيه تتحقق الفكرة  
(وهذا ما نسعيه بالفنون الخاصة) يوافق بالنسبة الى كل مضمون  
ما يفترض فيه انه يعبر عنه ، والنقص او الكمال منوطان بدرجة  
الحقيقة التي تنطوي عليها الفكرة ذاتها . فالمضمون لا بد ان يكون  
حقيقيا وعينيا بحد ذاته ، قبل ان يتمكن من العثور على الشكل  
الذي يناسبه . وعلينا ان نميز من هذا المنظور ، وكما فعلنا آنفا ،  
بين ثلاثة اشكال فنية رئيسية .

اولا الفن الرمزي . فالفكرة هنا ما تزال تبحث عن تعبيرها

الفني الحقيقي ؛ وبما انها ما تزال مجردة وغير متمينة ، فانها لا تحمل في ذاتها بعد عناصر تظاهرها الخارجي ، بل تجد نفسها بمواجهة الطبيعة وبمواجهة افعال بشرية هي بالنسبة اليها خارجية . وهي اذ تقحم على هذه الوقائع تجريداتها الخاصة او تقرن بها عمومياتها الغامضة البهمة سعيا الى الحصول على نتيجة عينية ، تشوه وتزيف الاشكال الواقعية التي تتعامل واباها وتتعسف في استخدامها وصياغتها . لذا ، وبدلا من تطابق امثل ، لا تفلح في الحصول الا على صدى ، او في احسن الاحوال على توافق مجرد محض بين المعنى والشكل ، فيبدوان بالتالي اكثر خارجية وغربة واحدهما عن الآخر واكثر تنافرا وعدم تكيف .

لكن الفكرة ثانيا ، وطبقا لمفهومها ، لا يمكن ان تكتفي بتجريد الابتكار العامة وإيهامها . فهي بحد ذاتها ذاتية حرة ولامتناهية ، وهي تعقل في الواقع هذه الذاتية من حيث هي روح . والحال ان الروح ، من حيث هو ذات حرة ، يعين نفسه بنفسه وفي داخل نفسه ، وبفضل هذا التعيين الذاتي يجد في مفهومه الخاص الشكل الخارجي الذي يناسبه والذي يستطيع ان يقرن به القسط الذي يعود اليه من الواقعية . هذا التكافؤ البسيط بين المضمون والشكل هو السمة المميزة للشكل الفني الثاني ، الفسنى الكلاسيكي . غير ان تحقيق اعمال فنية كلاسيكية يقتضي الا يكون الروح ، المطلوب من الفن تمثيله ، هو الروح المطلقة ، اي الروح المشبع بالروحية والداخلية ، وانما الروح الذي ما يزال مشوبا بالخصوصية والتجريد . ان الذات الحرة ، كما يصوغها الفن الكلاسيكي تظهر بالفعل وكأنها بماهيتها عامة ، وبالتالي منعتة من كل عرضية وخصوصية خارجيتين او داخليتين ، لكن العمومية التي تميزها هسي ، ان جاز التعبير ، عمومية متخصصة Particularisée بدورها . ذلك ان الشكل الخارجي ، من حيث هو خارجي ، شكل متخصص لا يمكن له ان يحقق اندماجا حبيما

وكاملا الا مع مضمون متعين هو الآخر ، وبالتالي م محدود ؛  
والروح ، في خصوصيته ، لا يمكن له ان يحقق نفسه على اسم  
وجه الا بواسطة تظاهر خارجي وعن طريق الدخول في اتحاد لا  
انقسام فيه مع شكل خارجي .

لقد دفع الفن الكلاسيكي بتطور مفهومه الى المدى الذي  
يستطيع معه ان يمثل الفكرة اكمل تمثيل في شكل فردية روحية،  
متوافقة اتم التوافق مع واقعها المادي . هنا يفقد الوجود  
الخارجي استقلاله قياسا الى مدلوله ، قياسا الى المعنى الذي  
يفترض فيه ان يعبر عنه ؛ وبالعكس ، يتبدى للتأمل المحتسوى  
الداخلي وحده من خلال الشكل المصاغ ، ويثبت نفسه فيه بلا  
التباس .

ثالثا ، حيث تتصور فكرة الجمال نفسها بنفسها على انها هي  
الروح المطلق ، وبالتالي الحر في ذاته ولذاته ، لا يعود فسي  
مستطاعا ان يحقق ذاتها تحقيقا كاملا بوسائل خارجية ، على  
اعتبار ان لا وجود لها الا من حيث هي روح . لذا تفصم الاتحاد  
الذي حققه الفن الكلاسيكي بين المحتوى الداخلي والتظاهر  
الخارجي لتؤوب من جديد الى ذاتها . على هذا النحو يرى النور  
الفن الرومانسي ؛ وبما ان مضمون هذا الفن يتطلب ، بحكم  
روحيته الحرة ، اكثر مما يستطيع التمثيل الخارجي والمادي ان  
يقدمه له ، لا ييدي الفن الرومانسي اية مبالاة بالشكل ؛ ومن هنا  
يحدث انفصال جديد بين المحتوى والشكل ، ولكن لاسباب  
معاكسة لتلك التي رايناها تلعب دورها في الفن الرمزي .

سنلخص اذن هذه التأملات المتتسبة بالقول بان الفن الرمزي  
يسعى الى تحقيق الاتحاد بين المدلول الداخلي والشكل الخارجي،  
وبان الفن الكلاسيكي حقق هذا الاتحاد بتمثيله الفردية الجوهرية  
المخاطبة حساسيتنا ، وبان الفن الرومانسي ، الروحي جوهر ،  
قد تجاوزه .

## مدخل

### عن الرمز بحفنة عامة

يمثل الرمز ، بالمعنى الذي نعطيه هنا لهذا اللفظ ، بداية الفن سواء أمن وجهة النظر المفهومية ام التاريخية . بوسعنا اذن ان نعدّه ابتكارا من مرحلة ما قبل الفن ، تميز به الشرق بصورة رئيسية ؛ وهذا الابتكار ام يصل اليها الا بعد ان طرات عليه تحولات عديدة ومر بأطوار وسيطة شتى، كان آخرها ان تمخض، بفضل الفن الكلاسيكي ، عن الواقع الاصيل للمثال . ينبغي اذن ان نميز الرمز كما يفرض نفسه ، بخصوصيته المستقلة ، على التمثيل الفني ويخاطب حدسنا الفني ، من الرمز الذي هو محض شكل خارجي ، لا يتمتع بأي استقلال . وفي هذا الشكل الاخير نلتقي الرمز بكل تأكيد في الفنين الكلاسيكي والرومانسي ، تماما كما ان بعض جوانب الفن الرمزي تتلبس شكل المثال الكلاسيكي

او تبدى في بعض المعالم الاولى للفن الروماني . بيد ان هذه الاقتباسات لا تطال سوى مظاهر ثانوية او قسّمت منفردة ، من دون ان تشكّل روح العمل الفني بالذات وطبيعته المميّنة .

لكن حين يؤكد الرمز ذاته في الشكل الخاص به ، في شكله المستقل ، ينلبس بوجه عام صفة **الجميل** ، لانه يمثل الفكرة التي ما تزال مجاوزة الحد وعاجزة عن تمييز ذاتها بحرية ، الفكرة المتوجب عليها ان تصبح شكلا لكن من دون ان تجد فسي التظاهرات الميّنة شكلا محددًا ومعينًا يطابق بدقة ما فيها من تجريد وعمومية . ونتيجة لهذا النقص في التوافق ، تتجاوز الفكرة تحقيقها الخارجي ، بدل ان يمتصها ويحبسها فيه ؛ وعدم تواؤم الفكرة هذا مع دقة التظاهر الخارجي الذي تتجاوزه وتتخطاه هو ما يشكل الطابع العام للجميل .

فيما يخص اولا الجانب الشكلي ، يتوجب علينا ان نشرح بصورة عامة ما ينبغي ان يفهم بالرمز .

الرمز شيء خارجي ، معطية مباشرة تخاطب حدسنا مباشرة؛ بيد ان هذا الشيء لا يؤخذ ويتقبل كما هو موجود فعلا ، لذاته ، وانما بمعنى اوسع واعم بكثير . ينبغي ان نميز في الرمز اذن : **المعنى والتعبير** . فالمعنى يرتبط بتمثل او بموضوع ، كائنا ما كان مضمونه ؛ والتعبير وجود حسي او صورة ما .



١ - الرمز قبل كل شيء **دلالة** . لكن العلاقة التي تقوم بين المعنى والتعبير عند العرض المحض هي علاقة عسفية بحتة . فهذا التعبير او هذه الصورة او هذا الشيء الحسي لا يمثل الا في احدى الحدود ذاته ، لذا لا يوقف فينا بالاحرى الا فكرة مضمون غريب عنه تماما ولا جامع على الاطلاق بينهما . فالاصوات ، في اللغات مثلا ، هي دلالات على تمثلات واحساسات الخ . لكن الغالبية

العظمى من الاصوات في لغة من اللغات لا ترتبط بالتمثيلات التي تعبر عنها الا على نحو عرضي تماما ، حتى وان يكن في المستطاع اقامة البرهان ، من خلال تتبع التطور التاريخي للغة من اللغات ، على ان العلاقات بين الاصوات وما تعبر عنه لم تكن في بادئ الامر ما هي عليه اليوم ؛ والفرق بين اللغات يكمن على وجه التحديد في كون التمثل الواحد تعبر عنه اصوات شتى . مثال آخر على هذه الدلالات تقدمه لنا الالوان التي تستخدم فسي الشارات والرايات ، النخ ، للإشارة الى الامة التي ينتمي اليها فرد من الافراد او سفينة من السفن ، النخ . ولون كهذا لا يملك بحد ذاته اية صفة يمكن اعتبارها مشتركة بينه وبين ما يدل عليه ، اي بينه وبين التصور الذي يفترض فيه انه يمثله . لكن ليس بسبب هذه الالامبالاة المتبادلة القائمة بين الدلالة والتعبير يحظى الرمز باهتمام الفن ؛ فالفن يستلزم على العكس ، وبصفة عامة ، علاقة ، قرابة ، تداخلا عينيا بين المدلول والشكل .

٢ - هذا شيء ، وشيء آخر امر الدلالة المستخدمة كرمز . فالاسد ، على سبيل المثال ، يُعتبر رمز الشجاعة ، والشعلب رمز المكر ، والدائرة رمز الابدية ، والمثلث رمز الثالث . والحال ان الاسد والشعلب يتمتعان فعلا بالصفات والخواص التي يفترض فيهما انهما يعبران عن معناها . كذلك ، فان الدائرة لا تمثل المظهر الناقص او المحدود عسفا واعتباطا لخط مستقيم ، او لاي خط آخر لا يرتد الى ذاته ، او ايضا لفاصل زمني ؛ وللمثلث عدد من الاضلاع والزوايا مساو للعدد الذي تستحضره فينا فكرة الله ، حينما نحصى الاقائيم التي يعزوها الدين الى الله .

بين جميع هذه الامثلة تملك المواضيع الحسية بعد ذاتها المدلول الذي قبض لها ان يمثله وان تعبر عنه ، بحيث ان الرمز ، مفهومهما بهذا المعنى ، لا يكون مجرد دلالة لامبالية ، بل دلالة تحتوي مقدما ، بما هي كذلك خارجيا ، على مضمون التمثل الذي



تبقي ان تستحضره . اصف الى ذلك ان ما تبقي جلبه ، فسي الوقت نفسه ، الى الوعي ليس ذاتها ، من حيث هي هذا الموضوع العيني والفردى او ذلك ، بل الصفة العامة التي يفترض فيها انها تمثل رمزها .

٣ - سئلت النظر ثالثا الى ان الرمز ، غير الملزم بأن يكون مطابقا لمعناه ، من حيث هو دلالة خارجية صرف ، غير ملزم ايضا ، كما يبقى رمزا ، بأن يكون مطابقا له تمام المطابقة . وبالفعل ، ان كان المضمون ، الذي هو المعنى ، والشكل ، الذي يستخدم للدلالة عليه ، يتطابقان من جهة اولى بخاصية او صفة واحدة ، فان الشكل الرمزي ينطوي ، من جهة ثانية ، على صفات اخرى ، مستقلة تمام الاستقلال عن الصفة المشتركة بينه وبين ما يبدل عليه . كذلك ، ليس **المضمون** على الدوام مضمونا مجردا ، كالقوة او المكر على سبيل المثال ، بل يمكن ان يكون ايضا عينيا وان يشتمل ، من جهته ، على خواص خاصة ، مختلفة عن الخاصية التي تعطي رمزه معناه ، وكذلك على سائر خواص هذا الشكل او صفاته . فالاسد ، على سبيل المثال ، ليس قويا فقط ، والثعلب ليس مأكرا فقط ؛ كذلك فان الله ليس هو فقط ما يشير اليه العدد **ثلاثة** . لهذا لا يكثر المضمون بالشكل الذي يمثله ، ومن الممكن التعبير عن تعيينه المجرد بتلبسه اشكالا لامتناهية التنوع . كذلك يشتمل المضمون العيني على تعيينات عديدة يمكن ان تفيد في التعبير عنها اشكال اخرى كثيرة تتضمن التعيينات ذاتها . وكذلك هو الحال بالضبط بالنسبة الى المواضيع الخارجية التي بها يعبر رمز ما عن نفسه . فهذه المواضيع يمكنها بدورها ان تعرض للادراك ، بصورة رمزية ، عدة تعيينات . فالقوة لا يرمز اليها بالاسد وحده ، بل كذلك بالثور ، الذي يمكن بدوره ان يستخدم في تسميات رمزية كثيرة اخرى . اخيرا ، فانه لامتناه عدد الاشكال والرموز والتكوينات التي يمكن اعتمادها في الرمز الى الله .

ينجم مما تقدم قوله ان الرمز ، منظورا اليه من وجهة نظر مفهومه ، يملك على الدوام معنى مزدوجا . فهو يتبدى أولا كشكل ، كصورة ذات وجود مباشر ، لامتوسط . فامام اعيننا ينتصب موضوع او صورة له ، وعلى سبيل المثال اسد او نسر او لون ، الخ ، وهذا قد يكون كافيا لنا . ولهذا فان السؤال الجدير بان يطرح هو معرفة ما اذا كان المفروض بالاسد الذي تنتصب صورته امام انظارنا ان يمثل وان يسمي شيئا غير ذاته، شيئا مغايرا او اضافيا ، وعلى سبيل المثال التصور المجرد من القوة المطلقة ، او التصور الاكثر عيانية عن البطل ، او كذلك عن الموسم او الزراعة ، الخ ؛ وبالاختصار ، معرفة ما اذا كان ينبغي ان نأخذ هذه الصورة في مدلولها الحقيقي والمجازي ، ام فسي مدلولها المجازي فقط . والحالة الاخيرة هي حالة تعابير اللغة ، حالة الفاظ نظير «عقل» و«استخلص» ، الخ . فحين لا يشير هذان الفعلان الا الى نشاطات ذهنية ، يوقظان فينا مباشرة فكرة هذه النشاطات ، من دون ان يستحضرا في الوقت نفسه فكرة الافعال الحسية التي تقابل هذين الفعلين (اذ من الممكن ان «نمقل» وان «نستخلص» (١) ماديا) . لكن صورة الاسد لا تستحضر فينا فقط المعنى الذي لها من حيث هي رمز ، بل تقدم لنا كذلك الموضوع نفسه ، في وجوده الحسي .

من الممكن تبديد الشك الذي ينجم من هذا المعنى المزدوج عن طريق تسمية المدلول وشكله باسميهما وعن طريق بيان علاقتهما في الوقت نفسه . لكن عندئذ لا يعود الموضوع العيني الموجود في

---

١ - في اللغة : مقل الشيء ادركه . ومقل الدابة ربطها ؛ كذلك فسان للاستخلاص مبيِّن ماديا ومعنويا ، تقولنا استخلص المعدن ، واستخلص الفكرة.

التمثل رمزا بالمعنى الحقيقي للكلمة ، بل مجرد صورة ، وتنبس العلاقة بين الصورة والمدلول شكل **المشابهة** المعروف . ففسي التشابه ، لا بد ان يكون حاضرا في ذهننا التمثل العام وصورته العينية في آن معا . لكن ان لم يكن التفكير قد وصل بعد السى درجة يمكنه معها ان يحفظ تمثلاته العامة وان يظهرها بما هي كذلك ، فان الشكل الحسي ، المفروض ان يجد فيه مدلول اكثر عمومية تعبيره ، لا يكون بدوره قد انفصل بعد عن هذا المدلول ، باعتبار علاقة الاتحاد الصميم القائمة بينهما . في هذا تحديدا يكمن الفرق ، كما سنرى لاحقا ، بين التشبيه والرمز . فحين يهتف كارل مور (٢) ، على سبيل المثال ، لدى مرأى غيباب الشمس : « هكذا يقضي بطل » ، نجد المدلول مفصولا بكل وضوح عن التمثيل الحسي ، وإن مضافا في الوقت نفسه الى الصورة . وفي تشبيهات اخرى لا يبرز هذا الانفصال وهذه العلاقة للبيان بمثل هذا الوضوح والجلاء ؛ لكن الترابط بين الجانبين يظل مع ذلك مباشرا ، على ان نأخذ بعين الاعتبار في هذه الحال سياق الكلام وظروفا اخرى ، لنعرف ان كان من الواجب ان نكتفي بالصورة بما هي كذلك او ان كان لها مدلول محدد لا يمكن ان يخامرنا بصده اي ريب . فحين نقرا مثلا : « الفتى يواجه المحيط على سفينة لها الف من الصواري » ، بينما يتجه الشيخ بصمت نحو المرفأ على فلك ناجر من الفرق » ، ينقطع دابر كل شك بصدد مدلول المحيط والصواري الالف من جهة اولى ، وبصدد الفلك والمرفأ من الجهة الثانية : فالفتى يلج معتسرك الحياة عامر القلب والراس بالآمال والمشاريع ، بينما يلوذ الشيخ بمكان أمين ، سوجها نحو المرفأ فلكا صغيرا ناجيا من الفرق . كذلك حين نقرا في **المهد القديم** : « حطمت يا رب أسناتهم فسي

---

٢ - كارل مور : بطل مسرحية شيلر **فطاع الفرق** .

افواههم ، واسحق يا سيد نواجه الشبل ، ندرك للحال ان ليس المقصود أسنان الشبل ونواجهه فعلا ، وانما هي مجرد صور لا يجوز تأويلها حرفيا ، بل على ضوء مدلولها . لكن فيما يتعلق بالرمز بما هو كذلك ، فان الشك يساورنا بسهولة اكبر ويكون مبررا اكثر حينما لا نعتبر الصورة ، التي لها مدلول ، رمزا الا في حال عدم الافصاح عن هذا المدلول جهرا ، كما في التشبيه ، او الا اذا لم يكن واضحا سافرا بحد ذاته سلفا . صحيح ان الرمز ، بحصر المعنى ، يفقد مقدما معناه المزدوج ، بحكم تحول الربط بين الصورة الحسية والمدلول ، من جراء هذا الشك تحديدا ، الى عادة او صيرورته اصطلاحيا متعارفا عليه ، بينما يبقى التشبيه ابتكارا فوريا ، منزلا ، يثنا واضحا بحد ذاته ، لانه يحمل في ذاته مدلوله . لكن اذا ما غدا الرمز ، بحكم العادة ، مالوفا وواضحا بالنسبة الى اولئك الذين يتحركون في هذه الدائرة من التمثلات الاصطلاحية ، فان موقف اولئك الذين يتفنون خارج هذه الدائرة او الذين ما عادوا ينتمون اليها ، وان كان اليها انتسابهم فيما غير ، مغاير تماما من هذا الرمز . فما هو موجود اولا بالنسبة اليهم هو التمثيل الحسي المباشر ، وهم يتساءلون في كل مرة عما اذا كان عليهم ان يكتبوا بما هو في متناول انظارهم ام ان عليهم ان يربطوا به تمثلات وافكارا اخرى . فحين نشاهد على قسم ظاهر من سور كنيسة رسم مثلث ، على سبيل المثال ، ندرك للحال انه لم يرسم عليه بصفته شكلا حسيا بحتا ، وانه ينطوي على العكس على مدلول آخر . وبالتقابيل يساورنا انطباع اكيد ، في حال اختلاف المكان ، بان هذا الشكل عينه لا يجوز ان يعتبر رمزا او اشارة للثالوث الالهي . وعلى النقيض من ذلك ، فان الشك هو الذي يساور فسي ظروفا كهذه ممثلي شعوب اخرى ، شعوب غير مسيحية ، عاداتها ليست كمعادات المسيحيين ولا معارفها كمعارفهم ؛ بل اننا لا

نستطيع نحن انفسنا ان نعرف على الدوام بيقين وثقة ان كان ينبغي ان نعد المثلث مثلثا او تمثيلا رمزيا .

اننا لا نصطدم بهذا الشك في بعض الحالات المنفردة فقط ، بل كذلك في ميادين واسعة جدا من الفن ، متى ما مثل مضمونه بأشكال كثيرة التعداد ، كما هي حال الفن في الشرق بوجه خاص . وهذا ما يفسر الضيق الذي يستولي علينا عند اول لقاء لنا بأشكال فارس القديمة والهند ومصر وابتكاراتها ؛ اذ يترأى لنا وكأننا امام **احجيات** ؛ فجميع تلك الاشكال والصور لا تعني لنا شيئا بحد ذاتها ولا ترضي حدسنا المباشر ، بل تبدو وكأنها تدعونا الى ان نتجاوزها ، الى ان ننتقل بفكرنا الى ما وراء ما هي كائنة عليه في واقعها المباشر ، من حيث هي معطيات ، بحثا عن مدلولها الذي يتجاوز ، هو الآخر ، الصور بعمقه وامتداده .

وبالمقابل ، تخلف فينا اشكال اخرى انطباعا فوريا بأنها ، نظير حكايا الاطفال ، مجرد لعب بصور ومزاوجات غريبة جمعت بينها المصادفة . وسر ذلك ان الاطفال يكتفون بالجانب السطحي من الصور ، باللعب الذي لا هدف له والذي يقبلون عليه بلا تدخل من الفكر ، لما ينطوي عليه من مزاوجات وتراكبات مذهشة وغير متوقعة . لكن الشعوب ، حتى في طفولتها ، تتطلب مضمونا اكثر جوهرية نلفاه ، بالفعل ، في الاشكال الفنية للهندوس والمصريين ، على الرغم من ان هذه الابداعات الغامضة تكاد تكون عصية على التفسير وعلى الرغم من اننا نصطدم بعقبات كاداء في محاولتنا جلاء السر الذي يحيط بها . لكن ما يبدو مخفوفاً بالشك وباعتنا على الحيرة هو القسط الذي يعود ، في عدم التطابق هذا بين المدلول وبين التعبير الفني المباشر ، الى حالة الفن البدائية بالذات ، او الى عدم نقاء الخيال ، او الى فقره بالأفكار ؛ وكما انه من العسير ان نبت فيما اذا لم يكن الشكل اقدر على التعبير عن مدلول اعظم في حال كونه انقى واكثر صحة ، كذلك يصر علينا ان نفصل فيما اذا لم يكن جانب الغرابة والشذوذ في هذه

الاعمال الفنية يرمي بالضبط الى الالقاء بتصور يتجاوزها .  
حتى امام الاعمال الفنية الكلاسيكية تمتلكنا احيانا حسيرة  
مماثلة ، وهذا بالرغم من ان الفن الكلاسيكي لا ينطوي ، بحكم  
طبيعته بالذات ، على اي جانب رمزي ، وبالرغم من ان الوضوح  
والشفافية هما في رأس سماته المميزة . ووضوح الفن الكلاسيكي  
انما يكمن في واقع ان مضمونه هو الذاتية الجوهرية التي هي  
المضمون الامثل للفن . وعلى هذا الاساس امكنه ان يجد الشكل  
الحقيقي الذي لا يعبر ، بما هو كذلك ، عن اي شيء آخر غير  
ذلك المضمون ، بحيث لا يكون المعنى او المدلول سوى المعنى او  
المدلول الذي يوحى به المظهر الخارجي ، وبحيث يقوم بالتالي  
تطابق امثل بين الطرفين ؛ بينما العمل الفني في الفن الرمزي  
وفي التشبيه يمثل على الدوام شيئا آخر غير مدلول الصورة  
الظاهر وحده . بيد ان ما يسبغ على الاعمال الفنية الكلاسيكية  
معنى مزدوجا هو ان المرء يمكنه على الدوام ان يتساءل امام  
اشكال العصر القديم الميتولوجية عما اذا كان عليه ان يقبل هذه  
الاشكال كما هي خارجيا ، فلا يرى فيها سوى جموح فتان لمخيلة  
موفقة ، وفي هذه الحال تستحيل الميتولوجيا الى مجرد ابتكار  
للخرافات لا نفع فيه ولا فائدة ، ام انه ينبغي عليه ان يعزو اليها  
مدلولا اكثر جدية . وهذا التساؤل له ما يبرره بوجه خاص متى  
ما كان مضمون هذه الخرافات هو حياة الآلهة ومآثرها الباهرة،  
ومن الواجب في هذه الحال ان نعتبر القصص التي تسرد على  
مسامعنا بهذا الخصوص ابتكارات شائنة ، غير لائقة ، ومخالفة  
للذوق السليم من وجهة نظر **المطلق** . فحين نقرأ على سبيل المثال  
قصة اعمال هرقل (٢) الشاقة الاثني عشر ، او حين نُسرد على

---

٢ - هرقل : الاسم الروماني للبطل الاغريقي هرقليس ، رمز القوة ، وابن  
زئس وآكمنيا . تكفيرا من قتله زوجته ميغارا ، قرع عليه الملك ان يسودي  
التي عشرة مئة شاقة ، فاداءها بنجاح باهر مع اعمال كثيرة غيرها . ٢٥

مسامعنا ان زفس (٤) رمى بهيفانستوس (٥) من جبل الاولب الى جزيرة لنوس ، فقصى عليه بالعرج ، يخيل لنا اننا امام نشاج مخيلة مصابة بمس التخريف . كذلك قد تبدو لنا مغامرات جوبيتر الفرامية (٦) التي لا تقع تحت عد وكأنها مبتكرات عسفية . لكن بما ان هذه القصص تتعلق بكبر الالهة تحديدا ، يسعنا الافتراض ايضا بان هذه القصص تخفي مدلولاً آخر غير ذلك الذي تنطق به الاسطورة بما هي كذلك .

بصدد هذه المسألة رجحت كفة وجهتي نظر رئيسيتين على ما عداهما ، وكانت بينهما مواجهة . فيوجب احدهما ، تتالف الميثولوجيا من قصص خارجية بحتة غير جذرية بان تنسب الى الالهة ، وان تكن بحد ذاتها لطيفة ، ظريفة ، مفيدة ، بله جميلة جدا ، وذلك ما دامت لا تبيح البحث عن مدلولات اعرق . وعلى هذا الاساس ينبغي ان نرى الى الميثولوجيا ، في الشكل الذي تبدى لنا فيه ، من وجهة النظر التاريخية ، لانها من جهة اولى تكفي نفسها بنفسها بجانبها الفني ، اي باشكالها وصورها وتمثيلات الالهة ولباهر اعمالها ومغامراتها ، وتبرز للعيان مدلول تمثيلاتها دونما حاجة الى مجهود تفسيري ؛ ولاننا نستطيع من الجهة الثانية ان نتبع تطورها التاريخي بدءا من بدايات محلية خالصة ، تحت تأثير كهنة وفنانين وشعراء واحداث تاريخية وقصص وتقاليده اجنبية . اما وجهة النظر الثانية فلا تريد ، على

---

٤ - زفس : كبير آلهة الاغريق . إله الصاعقة ، وهو عند الرومانيين

جوبيتر . «م»

٥ - هيفانستوس : إله النار والمصاهر عند الاغريق . «م»

٦ - ورد في الميثولوجيا الرومانية ان جوبيتر كان يلبس اشكالا شتى لضاجة النساء ، ومن ذلك انه اغد شكل بجمع ليضاجع ليدا . «م»

العكس ، ان تكتفي بالمظهر الخارجي الصرف للاشكال والقصاص  
اليتولوجية، بل تزعم ان هذه الاخيرة تنطوي على معنى أعمق، وان  
مهمة الميتولوجيا ، من حيث هي فرع خاص من فروع العلم ، ان  
تتعرف هذا المعنى الدفين بإزاحتها الستار الذي يحجبه .  
وبمقتضى وجهة النظر هذه ، ينبغي ان تعتبر الميتولوجيا ابداعا  
ومزجا . رمزي بمعنى ان الاساطير هي من ابداع الروح ، وانها  
تنطوي على مدلول عميق وعلى افكار عامة حول طبيعة الله ، وان  
تلبست مظهرا غريبا ، فجأ ، باطلا ، ورغم كل العناصر الخارجية  
والعرضية التي يحكمها عليها عسف الخيال . الاساطير اذن من  
هذا المنظور أشبه ما تكون بموضوعات وطروحات فلسفية .

ان كرويزر (٧) هو اول من دشن في ايامنا هذه ، في كتابه  
**علم الرموز** ، دراسة التمثيلات الميتولوجية ، لا بحسب المنهج  
الدارج ، من حيث جانبها الخارجي والنثري ، او بحسب قيمتها  
الفنية ، بل من زاوية البحث عن العقلانية الباطنة لمدلولاتها .  
وقد جعل متطلقه المقدمة التي تقول ان الاساطير والقصاص  
الخرافية هي من نتاج الفكر البشري ؛ فهذا الفكر ، حينما  
يلعب تمثلاته المتعلقة بالآلهة ، يرتقي ، بفضل تدخل العنصر  
الديني ، الى دائرة عليا يفدو فيها العقل هو مبدع الاشكال ،  
بالرغم من كونه لا يزال عاجزا عن الإبانة عن ذاته والتعبير عنها على  
نحو مطابق تمام المطابقة . هذه الفرضية صحيحة نظريا ؛ فالدين  
يستمد مصدره من الروح ؛ هذا الروح الذي ، بعد ان يجد في  
اثر حقيقته وبرهص بها ، ينتهي به الامر الى اعطائها شكلا قريب  
الصلة بضمون الحقيقة هذا . لكن ان يكن العقل هو السلي

---

٧ - فريدريك كرويزر : فيلسوف الماني ، له دراسات في الميتولوجيا  
والتاريخ لدى الافريق والرومان ، والاسم الكامل للكتاب الذي يستشهد به  
مفيل هو الرموز والميتولوجيا لدى شعوب العصر القديم (١٧٧١ - ١٨٥٨) . ٩٠



يكتشف الشكل ، فان معرفة هذه العقلانية تفدو حاجة . وهذه المعرفة هي وحدها الجديرة بالانسان ، ومن بهملها يكن كسل متاعه حشدا من معارف خارجية . وحين نتقصى التمثلات الميتولوجية ونتفحصها لنكتشف حقيقتها الباطنة ، لكن من دون ان نضرب صفحا عما تدين به للمصادفة ولعسف الخيلة وللظروف المحلية ، الخ ، نرانا مباحا لنا ان نبرر مختلف الميتولوجيات ؛ وتبرير الانسان في انتاجاته وابداعاته الروحية مهمة ائبل من مهمة تجميع التفاصيل التاريخية الخارجية . والحال ان ما اخذ على كرويزر هو سلوكه مسلك الافلاطونيين الجدد ، حينما عزا الى الاساطير مدلولات غريبة عنها ، ونشد فيها لا افكارا ليس لها اي سند تاريخي فحسب ، بل كذلك افكارا يمكن ان يقام ، على العكس ، البرهان التاريخي على ان اكتشافها في الاساطير قد استدعى اولا تدليسها عليها ، على اعتبار ان الشعوب والكهنة والشعراء (رغم تجدد الكلام بكثرة في الآونة الاخيرة عن علمهم الكهنة السري) كان من المتعلم ان تراودهم مثل تلك الافكار التي لا تمت بصلة الى ثقافة عصرهم . وهذا اعتراض صحيح لا غبار عليه . لقد كان للشعوب والكهنة والشعراء ، بكل تأكيد ، افكار عامة ، وهذه الافكار هي الاساس الذي قامت عليه تمثلاتهم الميتولوجية ، لكن عمومية هذه الافكار ما كانت توجب تغطيتها بحجاب رمزي ، على نحو ما ارتأى بعضهم ضرورة لذلك . والحال ان كرويزر لا يدعي العكس . اذن ، ان لم يكن للاقدمين ، يسوم صاغوا ميتولوجياتهم ، اية فكرة من تلك الافكار التي نضعها نحن فيها ، لا يترتب على ذلك البتة ان تمثلاتهم ليست رموزا فسي ذاتها وانه لا يجوز اعتبارها كذلك ، اذا ما اخذنا في حسابنا ان الشعوب كانت تعيش هي نفسها ، زمن ابتكارها واساطيرها ، في ظروف شعرية ، وكان من المحتم ان تعبر عن عميق مشاعرها وحميم احساسها لا في شكل افكار ، بل عن طريق اشكال

خلقها الخيال ، من دون ان تفصل التمثلات العامة المجردة عن الصور العينية . وكأثنا ما كان واقع الامر فعلا ، فذلك ما لا مندوحة لنا من التسليم به هنا ، ولكن من دون ان ننكر احتمال ان تكون تركيبات اصطناعية ومزاوجات عسفية قد تسربت الى تلك التفسير الرمزية .

لكن في الوقت الذي نسلم فيه بان الميتولوجيا ، بقصصها عن الالهة وبابتكاراتها الهائلة العدد الدالة على خيال لا يعرف الكلل ، تستعمل على مضمون عقلائي وعلى تمثلات دينية عميقة ، نسرى لزما علينا ان نتساءل ، في تأملاتنا عن الفن الرمزي ، عما اذا كانت كل ميتولوجيا ، كما يزعم قد فون شليف (٨) ، هي من طبيعة رمزية ، وعما اذا كان من الواجب علينا ان نبحث في كل تمثيل فني عن مرموزة *Allégorie* . فكلما دار كلام عمن الرموز والرموزات في الفن ، طرق اسماعنا قول يقول انه في اساس كل اثر وكل شكل ميتولوجي تكمن فكرة عامة ، وهذه الفكرة ، اذا ما جردت من عموميتها ، تقدم لنا حتما تفسير ما يعنيه فعلا هذا الاثر او هذا التمثيل المحدد . ولقد لاقت وجهة النظر هذه رواجاً وذبوعاً في أيامنا هذه . ففي أحدث طبعات دانتى ، على سبيل المثال - ونحن لا نماري في كثرة المرموزات لديه - شاء بعضهم تفسير كل نشيد من أناشيده على اساس رمزي صرف ؛ بل حتى في طبعة هينه Heyne للشعراء القدامى ، حاول بعضهم تأويل المعنى العام لكل استعارة بالاستناد الى تعيينات مجردة . وهذه التعيينات هي من صنع ملكة الفهم التي تنزع نزوعاً قوياً ، بالفعل ، الى اللجوء الى الرموز والمرموزة ، فاصلة الصورة عن مدلولها ، ومدمرة على هذا النحو العمل الفني

---

٨ - فريدريك فون شليف : كاتب ومالم الماني ، من مؤسسي المدرسة الرومانسية الألمانية (١٧٧٢ - ١٨٢٩) .  
٤٣

بما هو كذلك ، اذ ان مثل هذا التأويل الرمزي - الذي لا هم له  
غير استنباط ما هو عام - لا يقر للعمل الفني بما هو كذلك بأية  
قيمة .

ان سحب الرمز ، على هذا النحو ، على جميع ميادين  
الميتولوجيا والفن لا ضلع له بوجهة النظر التي نزع ان نتبناها  
لدراسة الفن الرمزي . فبدلاً من ان نسمى الى معرفة الى اي  
حد تقبل الاشكال التي يخلقها الفن التأويل باعتبارها رموزاً  
ومرموزات ، بالمعنى الذي تقدم وصفه ، سنتساءل ان كان الرمز  
نفسه ، والى اي حد ، يمكن ان يعتبر شكلاً من اشكال الفن ،  
وهذا بهدف فهم العلاقات الفنية التي تقوم بين الشكل والمداول  
وما وجه اختلاف هذه العلاقات ، كما تبرز في الفن الرمزي ، عن  
العلاقات التي نستشفها في الفئتين الكلاسيكي والرومانسي .  
ليست مهمتنا اذن ان نسحب الرمزي على مضمار الفن برمته ،  
بل ان نرسم حدود دائرة ما هو رمز بحصر المعنى ، وبالتالي دائرة  
ما ينبغي اعتباره رمزي . ولقد وضعنا هذا التمييز نصب أعيننا  
حين قررنا اعلاه اشكال المثال الثلاثة : الرمزي والكلاسيكي  
والرومانسي .

يتوقف الرمزي ، مثلما نفهمه ، حيث لا تعود الافكار العامة  
والمجردة هي التي تؤلف مضمون التمثل ، وانما الذاتية الحرة ،  
الذات الدالة على ذاتها ، الذات المبينة عن ذاتها . فكل ما يساور  
الذات ، كل ما تحس به وتفعله وتنجزه ، كل خواصها واعمالها  
وطابعها ، كل ذلك ، كل مجموع تظاهراتها الروحية لا يكون له من  
مدلول غير الذات مينها ، هذه الذات التي لا تظهر ، في هذا  
الانبساط وهذا التوسع ، سوى ذاتها ، وهي سيده موضوعيتها  
التي بها تؤكد وجودها . ان المدلول والتمثيل الحسي ، الخارج  
والداخل ، الشيء والصورة ، لا يعود لها من وجود في حالة من  
الانفصال والانقسام ولا تعود تدعي ان بينها محض علاقة قروبي ،  
كما في الرمزية بحصر المعنى ، بل تؤلف كلا واحدا لا يقبل فيه

المحتوى والشكل ، الخارج والداخل ، انفصالا ، ولا يمكن تصور واحدهما فيه بدون الآخر ، ولا واحدهما خارج الآخر . ما يتظاهر وما يظهر يؤلفان وحدة عينية . وعليه ، ليست الآلهة الاغريقية ، بقدر ما افلح الفن الاغريقي في تمثيلها في صورة أفراد احرار ومستقلين ، تمثيلات رمزية ، بالمعنى الذي نعزوه الى هذه الكلمة ، بل هي تكفي ذاتها بذاتها . فمآثر زفس ، على سبيل المثال ، او ابولون (٩) او اثينا (١٠) ، منظورا اليها من وجهة نظر الفن ، هي مآثر هؤلاء الافراد ، دون اي فرد آخر سواهم ، ولا تمثل سوى قوتهم واهوائهم . ومن يسمع السى وتبل التمثيلات الفنية لهؤلاء الافراد الاحرار بالاستناد الى تصور عام ، الى تجريد مطبق على خصوصيات تظاهروهم الفردي ، يكن قد نحى جانبا ودمر ما هو فني محض في هذه الوجوه . لهذا ما امكن قط للفنانين ان يتألفوا مع هذا التأويل الرمزي لكل الاعمال الفنية واشكالها الميتولوجية . فهذا الفن ان كان ما يزال يستخدم رموزا ورموزات ، فانما يرسم اشياء ثانوية تماما ، وعلى سبيل الإشارة او العلامة ، فيضع مثلا نسرا الى جانب زفس او عجلا الى جانب القديس لوقا الانجيلي ، بينما كان المصريون يرون على العكس في آبيس (١١) التمثيل العيني للالهى .

في هذا التظاهر الفني للذاتية الحرة توجد نقطة شائكة ، هي تلك المتعلقة بمعرفة ما اذا كان الممثل بوصفه هو الذات يملك فردية وذاتية فعليتين او انه لا يبرز للعيان منهما ، بوصفه مجرد

٩ - ابولون : إله النور والفن والتأله عند الاغريق ، ابن زليس وليثو . «م»

١٠ - اثينا : إلهة الفنون والعلوم والفكر والصناعة عند الاغريق ، ابنة

زفس ، اعطت اسمها لعاصمة الاغريق . «م»

١١ - آبيس : في الميتولوجيا المصرية لور يرمز الى الاالومية في اكمل

اشكالها ، وينبثق عن اوزيريس وفتاح في آن معا . «م»

**تشخيص ، سوى الظاهر الخاوي .** وفي هذه الحالة الأخيرة ، لا تعدو الشخصية كونها شكلا سطحيا ، فلا تعبر في الإجمال الخصوصية ، وكذلك في شكلها المادي ، عن داخليتها الخاصة ، ولا تسم بميسمها كل خارجية تظاهرها ، بل تكون مالكة لداخلية أخرى لا تتداخل مع شخصيتها وذاتيتها ، لكنها تنطوي مع ذلك على التأويل الحقيقي لتظاهرها الخارجي .  
ذلك هو المعيار الرئيسي الواجب الأخذ به لتحديد حدود الفن الرمزي .

ما يهمنا إذن في هذه الدراسة للفن الرمزي هو التطور الداخلي للفن ، بقدر ما يمكن استنباطه من مفهوم المثال المتقدم نحو الفن الحقيقي الذي لا يعدو الفن الرمزي أن يكون أحد أطواره السابقة . ومهما تكن وثيقة الصلات بين الدين والفن ، فليس لنا أن نكف على تحليل معمق للرموز وللدين ، المتطور إليه على أنه جملة من التمثيلات الرمزية والحسية ، بل سنعمد فقط إلى دراسة تلك الجوانب من الدين التي عن طريقها ترتبط الرموز بالفن بحصر المعنى ، تاركين تقصي الجانب الديني المحض لتاريخ الميتولوجيا وعلم الرموز .

## الخطوة والتبويب

من المهم ، بادئ ذي بدء ، تحديد الحدود التي في نطاقها يتطور الفن الرمزي .

بوجه الإجمال ، كل مضمار الفن الرمزي هذا يؤلف ، كما سبق لنا القول ، مضمارا نستطيع أن نصفه بأنه ما قبل فني ، بمعنى أنه يقدم لنا مداولات مجردة ، غير متفرقة بعد ، وبمعنى أن الإشكال المرتبطة به يمكن أن تكون مطابقة وغير مطابقة على حد

سواء . المقصود اذن بالفن الرمزي ، من جهة أولى ، مجهود  
لتهيئة الحدس والتمثيل الفنيين ، ومن الجهة الثانية ، فن يحصر  
المعنى تسعى الرمزية الى التسامي اليه تساميا الى حقيقتها .  
فيما يتعلق بالجانب **الذاتي** من الفن الرمزي ، يخلق بنا ان  
تذكر ان **الاندهاش** هو مصدر الحدس الفني بوجه عام ، مثلما هو  
مصدر الحدس الديني ، او كليهما مجتمعين عند تأليفهما كلا  
واحدا ، ومثلما هو مصدر البحث العلمي بالذات . والانسان الذي  
لم تتح له بعد القدرة على الاندهاش يحيا في حالة من البلادة  
والخمول ، فلا يثير اهتمامه شيء ولا يكون ثمة من وجود لشيء  
بالنسبة اليه ، على اعتبار انه لم ينفصل ولم يفترق بعد عن  
الاشياء التي تحيط به وتضبط عليه من كل جهة وصوب . اما  
من لم يعد يعجب لشيء ، بالمقابل ، فانه يرى الى العالم إما من  
خلال ملكة فهمه ، اي كعالم قابل لان يعقّل بكيفية مجردة ،  
وإما من خلال وعيه النبيل والعميق لحرته الروحية الذاتية  
ولشموليته الخاصة التي يسبقها على المواضيع الخارجية . ولا  
يتجلى الاندهاش الا حين يقطع الانسان ، من حيث هو روح ،  
الروابط الاولى التي كانت تربطه مباشرة بالطبيعة ، وينتق من  
إسار الرغبات العملية البحتة التي كانت تشد وثاقه اليها ،  
ويتغلب على الطبيعة وعلى وجوده الخصوصي الذاتي ، فلا يعود  
يطلب في الاشياء سوى جانبها الكوني ، الدائم ، اي موجودتها  
- في - ذاتها . عندئذ فقط تطلق مواضيع الطبيعة تثير  
تعبئته ، فلا تعود كما كانت فيما غير ، ولكنها تظل كائنة مع  
ذلك بالنسبة اليه ، بحيث يمكنه ان يبتدي الى ذاته فيها وان  
يأبى فيها في الوقت نفسه الكلي ، العقل ، الفكر . وهذا جل ما  
يسبو اليه في ذلك الطور ، لان سبق العلم بما هو فوق المعطى  
الخارجي ووعي هذا المعطى يكونان ما يزالان في حالة اندماج وعدم  
انفصال ، لكن مع ادراك الانسان في الوقت نفسه لوجود تناقض

بين مواضيع الطبيعة والروح ، هذا التناقض الذي يجمصل  
المواضيع تمارس جذباً ونبذاً في آن واحد ؛ وانما عن الإحساس  
بهذا التناقض ، ومن خلال الجهود التي تبذل لتذليله ، ينشأ  
الاندهاش .

هذا التأمل الإعجابي للطبيعة تترب عليه نتيجة أخرى تتمثل  
في ان الإنسان يضع نفسه ، من جهة أولى ، في مواجهة  
الطبيعة وموضوعيتها اللتين تقومان له ، ان جاز القول ، مقام  
الركيزة التي اليها يستند ، واللّتين يقف منهما موقف إجلال ،  
بينما يساوره من الجهة الثانية شعور بالرضى والحيور اذ يظهر  
للخارج - ويستطيع بالتالي ان يتأمل - نتاج ذلك التوضع ، اي  
شعوره الذاتي بالجوهري ، بالكلي ، بما هو فوق المعطى . ينجم  
عن ذلك ان مواضيع الطبيعة ، وعلى الاخص تلك التي لها طابع  
عنصري *élémentaire* ، كالبحر والجبال والسيول  
والكواكب ، الخ ، لا تقبل كما هي ، في مباشرتها الفردية ، بل  
تتعلل من قبل التمثل وترتدي فيه شكل مواضيع ذات طابع كلي  
موجود في ذاته ولذاته .

يبدأ الفن ، اول ما يبدأ ، بتحويل هذه التمثلات ، بسبب  
عموميتها وجوهريتها في ذاتها ، الى صور قابلة لان يعقلها الوعي  
المباشر ولأن يقدمها للروح في هذا الشكل المتوضع . اذن فالتعبير  
المباشر للطبيعة وعبادة الطبيعة وتقديس الاصنام ليست هي  
الفن بعد .

ان الفن ، بجانبه الموضوعي ، لعلى صلة وثيقة بالدين .  
والاعمال الفنية الاولى هي تمثيلات ميتولوجية . والطلق بوجه  
عام هو ما يعرض نفسه للوعي في الدين، مهما تكن تعييناته مجردة  
وفقرية . وتظاهرات الطلق الاولى هي ظاهرات الطبيعة ، ففيها  
يرهص الانسان بوجود المطلق الذي يتمثله ويمثله لهذا السبب في  
شكل مواضيع طبيعية . تلك هي بدايات الفن . لكن حتى من  
هذا المنظور ، لا تقوم للفن قائمة الا بدءاً من اللحظة التي يكف فيها

الإنسان عن طلب **المطلق** في المواضيع الموجودة فعلا وواقعا ، فلا يعود يكتفي بمثل هذه الواقعية للالهى ، بل يبدأ على العكس يعقله في شكل خارجية في ذاتها ، وبحق هو ذاته موضوعية هذه العلاقة المطابقة أو غير المطابقة بقدر أو بأخر . ذلك ان الفن يتطلب مضمونا جوهريا ، معقولا من قبل الروح ؛ وهذا المضمون ، وان يكن له ظاهر من الخارجية ، ليس محبوا بوجود مباشر وفوري ، بل لا وجود له سوى الوجود الذي يضيفه عليه الروح بعد ان يعقله ويغير هيئته . هكذا يمثل الفن اول تأويل تشخيصي للتمثيلات الدينية ، اذ ان التصور النثري للعالم الموضوعي لا يرى النور الا متى ما انتعت الانسان ، بعد ان يكتسب الوعي الروحي لذات نفسه ، من إيسار محيطه المباشر ليتأمله ، بفضل هذه الحرية المكتسبة ، بكل موضوعيته ، بصفته شيئا خارجيا محضا . بيد ان هذا الانفصال لا يتم الا في طور متأخر . فأول معرفة بالحقيقة تقع على الحدود بين الاندماج المادي المحض بالطبيعة ، المستغرقة للانسان بتمامه ، وبين الروحية التي تعني التحرر من هذه المادية . وفي هذه المرحلة الوسيطة ، التي لا يظهر فيها الانسان تمثلائه في شكل مواضيع طبيعية الا لانه لا يتصور بعد شكلا أسمى ، والتي يسمى فيها عن طريق هذه المزاوجة السى الحصول على تطابق قريب ما أمكن من الشكل والمضمون ، أقول: في هذه المرحلة الوسيطة ترجع كفة وجهة نظر الشعر والفن ، المعارضة لوجهة نظر ملكة الفهم النثري . ولهذا لا يؤكد الوعي النثري وجوده الا حيث يكون مبدأ الحرية الروحية الذاتية قد تحقق في شكله المجرد ، الذي هو في الوقت نفسه شكله الحقيقي العيني : في العالم الروماني ، وفي زمن لاحق ، في العالم المسيحي الحديث .

ان **الغاية** التي يصبو اليها الفن الرمزي ، والتي اذا ما تم ادراكها كانت بمثابة اشارة الى زوال هذا الفن ، هي **الفن**



**الكلاسيكي** . وبالرغم من ان هذا الاخير هو تظاهر حقيقي للفن ، فما كان من الممكن ان تكون له الاسبقية كشكل فني ، بل كان ظهوره مرهونا بشروط عدة غير متوفرة الا للفن الرمزي بحكم الاطوار الوسيطة والانتقالية الكثيرة التي كان من المضمّن ان يمر بها . وآية ذلك ان مضمون الفن الكلاسيكي هو المفهوم العيني والمتحرر من كل تعيين خارجي للفردية الروحية ، هذا المفهوم الذي ما اتيح له ، في هذا الشكل العيني ، ان يشق طريقه الى الوعي الا غلب الاطوار الوسيطة والانتقالية المثلثة بمفترضاته المجردة . غير ان الفن الكلاسيكي يضع حدا للمحاولات التمهيدية للفن الجليل والمبال الى الرمزية حصرا ، لان الذاتية الروحية تحمل في ذاتها شكلها المطابق ، مثلما ان المفهوم الذي لا يتصاع لغير تعيينه الذاتي يعطي ذاته الوجود الخصوصي الموافق لها . وحين يكون الفن قد وجد في نهاية المطاف ذلك المضمون الحقيقي والشكل المطابق له حقا ، يكف عن طلب اي منهما ، هذا الطلب الذي هو بالضبط العيب الكبير للفن الرمزي .

اذا بحثنا ، في داخل الحدود التي اشرنا اليها ، عن مبدأ يتيح لنا ان نعرف بمزيد من الدقة الفن الرمزي ، نجد ان ما يميز هذا الفن بصورة أكثر تخصيصا هو انه يمثل صراعا يخوض غماره الفن الحقيقي ضد المضمون الذي ما يزال يغلبت مسن سيطرته وضد الشكل غير المطابق لهذا المضمون . وهذان المضمون والشكل ، وان ترابطا ظاهريا ، لا يتطابقان لا فيما بينهما ولا مع المفهوم الحقيقي للفن ، ويظهران ميلا ، لا يقاوم في كثير من الاحيان ، الى فك ارتباطهما العارض . من هذا المنظور ، يباح لنا ان نرى في الفن الرمزي صراعا دائما متواصلا ضد تناقض المضمون والشكل ، ومختلف مراحل هذا الصراع ليست مراحل متنوعة للرمزي ذاته بقدر ما هي مراحل شتى للتعارض بين الروحي والحسي .

في بادئ الامر ، يدور هذا الصراع خارج وعي الفنان ،

بمعنى ان هذا الاخير لا يعي عدم التطابق بين المضمون والشكل المقرون بينهما قسرا وغصبا . وبالفعل ، يستخدم الوعي الفني مدلولاً مجهول طبيعته العامة ، الشمولية في ذاتها ، ويكون مساوياً عاجزاً ، من جهة أخرى ، عن تمثيل الشكل الفعلي ، فسي وجوده المحدد الحدود ، مما يترتب عليه ان يصادر الوعي الفني قبلها على وحدة الهوية المباشرة بين المضمون والشكل ، بدل ان يدرك الفرق القائم بينهما . لكن نقطة الانطلاق الاولى قوامها الوحدة اللامقسمة ، الفاضة ، التي تسعى الى توكيد ذاتها وتثبيت وجودها ، بالرغم من ذلك الارتباط التناقضي بين مضمون الفن وتصويره الذي تجدد في اثره الرمزية : انها الرمزية بحصر المعنى ، اللاواعية والبدائية ، التي لا تعدو تشخيصاتها ان تكون ما هي كائنة عليه فعلاً : محض رموز .

تلك هي نقطة الانطلاق . اما غاية المطاف فتكمن في زوال الفن الرمزي وتحلله ، على اعتبار ان الصراع الذي دارت رحاه حتى ذلك الحين خارج الوعي الفني قد امسى في النهاية واعياً ، فافضى الترميز ، بحكم ذلك ، الى انفصال واع بين المدلول المستشف اخيراً بكل وضوحه وجلائه وبين صورته الحسية ؛ على انه تجدد الاشارة الى ان هذا الانفصال لا يكون مقصوداً لذاته ، وانما بالاحرى لتحويل وحدة الهوية المباشرة التي تمت المصادرة عليها قبلها الى محض تشابه بين المضمون والشكل ، وهو تشابه يظهر للعيان بجلاء هذه المرة الفارق والانفصال الذي ما كان يعيه الوعي بعد بين المضمون والشكل . تلك هي السمة المميزة للرمز من حيث هو رمز واع : مدلول معروفة عموميتته ومتمثلة ، وتظاهره العيني محقق عن طريق محض صورة يعتبرها الحدس الفني مقاربة للمضمون ، حدا تشبيهاً .

بين نقطة الانطلاق تلك ونقطة الانتهاء هذه ، يقع الفن الجليل . ففي هذا الفن ، ينفصل المدلول ، من حيث هو كليسة روحية ،

موجودة في ذاتها ، لأول مرة عن الوجود العيني ، ويجعل هذا  
 الآخر يبدو وكأنه نفيه ، كأنه خارجي بالنسبة اليه وتابع له ،  
 كأنه وجود لا يمكن للمدلول ان يعبر عن ذاته من خلاله اذا ما سلم  
 له باستقلاله ، ولذا يكون مكرها على معاملته وكأنه عنصر عارض  
 وغير لائق ، وان لم يجد خيرا من هذا العنصر الزائسل البائس  
 للتعبير بواسطته عن ذاته . وروعة جلال المدلول هذه تسبق مفهوم  
 التشبيه بحصر المعنى ، ولو للسبب البسيط التالي : وهو ان  
 الفردية العينية للتظاهرات الطبيعية وسواها من التظاهرات لا بد  
 ان تعامل اول الامر معاملة سلبية ، فلا يكون لها من دور غير ان  
 تزين وتجمل العصمة المنية للمدلول المطلق ؛ وانما في طور  
 لاحق فحسب تتوفر المقدرة على الفصل الصريح السافر الذي  
 يتيح وحده امكانية التشبيه الانتقائي بين تظاهرات تمت بصلة  
 قريى الى المدلول الذي يفترض فيها انها تقدم صورته ، وان تكن  
 مختلفة عنه .



هذه المراحل الرئيسية الثلاث قابلة بدورها للتقسيم الى  
 المراحل الفرعية التالية :

### الفصل الاول

الرحلة الاولى من التطور الذي ندرسه ليست رمزية بصدد  
 بحصر المعنى ولا تدخل في عداد الفن بملء معنى الكلمة ، وانما  
 هي تمهيد لهذا وذاك على حد سواء . وهي تتسم بالوحدة  
 الجوهرية والمباشرة بين المطلق ، من حيث هو مدلول روحي ،  
 وبين تظاهره الحسي .

والمرحلة الثانية هي مرحلة الانتقال الى الرمز بحصر المعنى ، وتمثل وحدة المرحلة السابقة البادئة بالانحسار ، اذ ترتفع المدلولات العامة فوق الظواهر الطبيعية المنفردة ، ولكنها تظل ماثلة مع ذلك للوعي في شكل مواضع طبيعية عينية ، بالرغم من العمومية التي بها يدركها التمثل . وفي هذا المجهود المزدوج لإضفاء صفة الروحية على الطبيعي ولجعل الروحي محسوسا يتجلى كل الغموض والغرابة اللذان ينطوي عليهما الفن الرمزي ، وغليانه وبحته المتواصل عن تركيبات ، علما بأن هذه التركيبات هي التي تتم عن ادراكه لعدم تطابق صورته وأشكاله ، من دون أن يكون قادرا على أن يفعل شيئا آخر سوى أن يشوه الوجوه بقلوه فيها وتجاوزته لكل حدود ، وذلك في صورة جلال كمي صرف . العالم الذي نواجهه في هذه المرحلة هو اذن عالم منسوج مسن محض ابتكارات وغرائب وعجائب ، ولكن من غير أن يتضمن أي عمل فني ذي جمال حقيقي .

عبر هذا الصراع بين المدلولات وتمثيلاتها الحسية نصل الى المرحلة الثالثة ، التي هي مرحلة الرمز بحصر المعنى ، والتي فيها يظهر أخيرا العمل الفني الرمزي بخصائصه وسماته كافة . هنا لا يعود للأشكال والوجوه ذلك الوجود الحسي المتداخل ، كما في المرحلة الاولى ، مع المطلق الذي يفترض فيها أن تعبر عنه ، من دون أن يكون قد خلقها الفن ؛ كذلك لا يعود التخيل المبدع يسعى الى تدارك عدم تطابقها مع عمومية المدلولات ، كما في المرحلة الثانية ، عن طريق اضفاء مظهر مفرط الأبعاد والحجوم على اشكال المواضع الطبيعية : انما الرمز ، في هذه المرحلة الثالثة ، ابتداء فني يرمي في آن معا الى عرض ذاته في خصوصيته وإلى التعبير عن مدلول عام ، ليس هو مدلول الموضوع الممثل وحده ، وإن كان يرتبط به ، بحيث أن تلك الوجوه والأشكال تنصب كأحجيات مطلوب حلها عن طريق البحث عن المضمون الحقيقي للموضوع ، عن مدلوله الدقيق والخصوصي .

اما فيما يتعلق بأشكال الرمز الذي ما يزال بدائيا ، هذه الاشكال المحددة والمتوضحة اكثر من سابقتها بقليل ، ففسى وسعنا ان نقول سلفا : وبصورة بالغة العمومية ، انها من نتاج التصور الديني للعالم لدى شعوب بكاملها ، مما يوجب علينا أن نستحضر بصددها بعض المعطيات التاريخية . لكن رسم حشد فاصل ليس بالامر اليسير هنا ، اذ ان هذا الشكل المحدد او ذاك الذي قد نميل الى اعتباره ممثلا للنمط الاساسي ، من حيث صلته بتصوير شعب بعينه ، يمكن ان يتواجد ايضا لدى شعوب اقدم او أحدث عهدا ، وان كان دوره لديها ثانويا ومنعزلا . بيد اننا نستطيع القول ، بصفة عامة ، ان اولى المراحل الثلاث التي حددنا سماتها هي مرحلة ديانة فارس القديمة ، وثانيتها هي مرحلة الهند ، وثالثها هي مرحلة مصر .

## الفصل الثاني

في الفصل الثاني ستوضح كيف ان المدلول ، الذي حجبته لحد الان بقدر او بآخر الشكل الحسي الخاصي ، ينتهي به الامر الى الاعتناق من إसार هذا الشكل والى عرض نفسه على الوعي بكل وضوحه وجلائه . هكذا تكون العلاقة الرمزية البحتة قد التفت ، وبالنظر الى ان المدلول المطلق متصور على انه هو **الجوهر الكوني المحيي** لكلية العالم الظاهراتي ، يندو الفن فن **الجوهرية** ، النطق الرمزي للجليل ، حالا بالتالي محل تلميحاته الرمزية الجزافية والتشويبات والالفاظ .

من المهم ان نتوقف هنا عند نقطتين تتطابقان مع الفروق في العلاقات القائمة بين الجوهر ، المتصور على انه هو **المطلق والإلهي** ، وبين الطبيعة المتناهية للظاهرات . وبالفعل ، يمكن تقسيم هذه العلاقات الى سلبية وإيجابية ، لكن بالنظر الى ان الجوهر الكوني

هو الذي لا مناص من ان يتظاهر على الدوام ، فان ما يمرض نفسه للومي في كلتا الحالتين ليس المظهر والمدلول الخصوصيين ، بل روحهما العامة وعلاقتهما مع الجوهر .

في المرحلة الاولى ، يكون الوضع كالآتي : فالجوهر ، الذي هو **الواحد والكل** ، يتحرر من كل خصوصية ، ويتم ادراكه كحضور ايجابي ، باعتباره محايثا لجميع المظاهر ، وباعتباره في الوقت نفسه المصدر الذي يولدها والروح التي تحيها ؛ اما الذات فتتخلى عن ذاتها لتندمج بحسب بماهوية الاشياء ولتتقلها وتمثلها من خلال هذه الماهوية . هكذا يرى النور الفن الحلولي الجليل الذي تلقى بداياته الاولى في الهند والذي يدرك ذروة تطوره في الاسلام ، بفنه الصوفي ، وفي بعض تظاهرات الروحانية المسيحية المتسمة بذاتية عميقة .

بالمقابل ، يظهر الجانب السلبي من الجليل بحصر المعنى في الشعر العبراني . فهذا الشعر يتغنى بالفعل بمجد الجلالة السامية ويشيد برب السماوات والارض اللامنتور والممتنع على كل تمثيل عيني ، باعلانه ان الكون كله لا يعدو ان يكون عرضا عارضا من امراض قدرته ، تظاهرا لبهائه ، اتبثاقا من عظمته وشاهدا عليها . هكذا ينتهي الامر بهذا الشعر الى عزو طابع سلبي حتى الى اعظم الابداعات ، لانه يحس بالعجز عن ايجاد تعبير مطابق وايجابي بما فيه الكفاية من قدرة **الطبي** وعظمته السامية ، ويتراعى له انه غير مستطيع ان يجد تلبية ايجابية الا في تحقير الخليفة التي لا يسمحها تثبيت نفسها في المنزلة التي هي من قسمتها الا من خلال شعورها ووعيها بدونيتها .

### الفصل الثالث

بفضل هذا الومي للمدلول بصفته عنصرا بسيطا ومستقلا ،

يكتمل انفصاله عن اية مظاهر عينية معترف بانها غير مطابقة. وان بقي الشكل والمدلول ، رغم هذا الانفصال المدرك من قبل الوعي ، ينطويان ، كما يقتضي الفن الرمزي ، على وشائج قريى باطنية ، فليس مرد ذلك لا الى المدلول ولا الى الشكل ، وانما هو نتيجة **لعنصر ثالث** ؛ عنصر لا يقفو سوى اثر حدسه الذاتي ، مما يؤهله لان يكتشف علاقات تشابه بين المدلول والشكل، وبالاستناد الى هذه العلاقات ، لان يضفي شكلا عينيا ويعبر عن المدلول المدرك بوضوح وجلاء من خلال هذه الصورة او تلك من الصور القريبة منه او المشابهة له .

لكن الصورة في هذه الحال ، بدل ان تكون كما كانت اتنا التعبير الواحد والواحد عن **الطلق** ، تغدو مجرد زخرف وزينة ، وما يتم الحصول عليه عن هذا السبيل لا يطابق البتة مفهوم الجمال ، اذ ان الصورة والمدلول يتراصفاً واحدهما الى جانب الآخر في هذه الحال بدل ان ينصهرا معا ، على مثل ما يكسبون عليه حالهما ، وان على نحو غير تام ، في الفن الرمزي يحصر المعنى . ولهذا السبب تكون الاعمال الفنية التي تتبنى شكلا من هذا القبيل ثانوية الاهمية ، ولا يمكن ان يكون **الطلق** هو مضمونها ، بل يحل محله موضوع آخر او ظرف آخر ذو طبيعة محدودة . ولهذا لا تستخدم الاشكال المشار اليها الا على نحو عارض في اغلب الاحيان ، وبصفتها نتاجا ثانويا .

بيد انه يبقى علينا ان نعمن النظر في هذا الفصل في ثلاثة تفرعات .

التفريع الاول سيتناول الحكاية الرمزية والمثل الرمسمزي والحكاية الحكمية ، الخ ، حيث لا يأخذ الانفصال بين المدلول والمضمون - الذي هو السمة المميزة لهذا المضمار بومته - شكلا **سافرا** بعد ، وحيث لا يبرز بعد الطابع **الذاتي** للتشبيه بجلاء كاف ، وهذا ما يتيح لتمثيل التظاهر العيني المنفرد ، المفروض فيه ان يظهر للعيان المدلول العام ، ان يبقى هو **العنصر السائد** .

اما التفريع الثاني فسيتناول المرحلة التي ترجع فيها اخيرا  
كفة المدلول العام على الشكل المعد للتعبير والإبانة عنه ، فيبدو  
هذا الشكل وكأنه محض **محمول** او **مستند** ، او محض صورة  
اختارتها عسفا اللغات التي تشابه وتقارن . والى هذه المرحلة  
تنتمي الرموزة والاستعارة والتشبيه ، الخ .

سيمالج التفريع الثالث اخيرا المرحلة التي يفدو فيها كاملا  
ونهايا الانفصال بين المدلول والمضمون اللذين كانا ، فيما آنف ،  
مجتمعين إما مباشرة في الرمز ، رغم عدم تطابقهما النسبي ،  
وإما بواسطة وشائج وأواصر قيض لها الاستمرار في الوجود  
رغم الانفصال بين العنصرين اللذين صارا مستقلين نسبيا . ويكون  
لدينا في هذه المرحلة ، من جهة اولى ، مضمون نعلم انه نشري  
وخارجي تماما ومستعصر على المعالجة الفنية ، نظير القصيدة  
التعليمية على سبيل المثال ، ومن الجهة الاخرى يفدو هذا العنصر  
الخارجي موضوعا **للشعر** المسمى **بالوصفي** ، فيعالجه غير آبه  
لغير مظهره الخارجي المحض . بذلك تكون الرابطة والملاقى الرمزية  
قد انحلت نهائيا ، ولا يبقى علينا الا ان نبحت عن شكل آخر  
لاقتران الشكل والمضمون ، شكل يكون بالفعل مطابقا لمفهوم الفن .



## الفصل الأول

### الرمزية اللاواعية

عندما نتطرق الى تحليل مختلف ضروب الفن الرمزي ، علينا ان نجعل نقطة انطلاقنا بدايات الفن بالذات ، من خلال ربطها بفكرته ، وبعبارة اخرى ، كما تنشأ هذه البدايات عن فكرة الفن . والحال ان الفن يبدأ ، كما رأينا ، بالشكل الرمزي ، او بتعبير أدق ، بالرمزية اللاواعية ، حيث لا يتم تصور الشكل بعد كمحض صورة او تشبيه ، وانما كتعبير مطابق عن مضمون معين . ولكن حتى تكشف لنا هذه الرمزية اللاواعية عن طابعها الرمزي حقا ، وحتى تنجح الامكانية للرمز ليفقدو موضوعا لتمحيص علمي حقا ، يتوجب علينا ان نبدي عدة ملاحظات تمهيدية ، تكون في الوقت نفسه بمثابة مقدمات ضرورية .

لنبدا بتعريف ادق لوجهة نظرنا .

قلنا ان الرمز يقوم على الترابط المباشر بين المدلول العام ، وبالتالي الروحي ، وبين الشكل الذي يمكن ان يكون مطابقا او غير مطابق ، ولكن الذي ما يزال عدم تطابقه بعيدا عن متناول الوعي . غير ان هذا الترابط لا بد ان يصوغه ، من جهة مقابلة ، الخيال والفن معا ، بدل ان يجري تصويره على انه واقع إلهي موجود كما هو ومن تلقاء ذاته ، بحيث يتوجب حتى على الرمزي، كما يفدو موضوعا للفن ، ان يتعرض اولا لانفصال بين المدلول العام والراهنية الطبيعية المباشرة ، مثلما يتوجب ان يكون قد تم الاقتلاع عن تصور الطلق على انه مائل فعلا وحقا في هذه الراهنية .

وانما عندما تتوفر هذه الشروط يمكن للرمزية ان تغدو فنا بالمعنى الحقيقي للكلمة .

• هكدا نجد انفسنا من البداية في مواجهة ترابط حميم بين المطلق والحقيقي ، من جهة اولى ، وبين تظاهراتهما الواقعية من الجهة الثانية ؛ وهذا الترابط ، بدل ان يحققه الفن ، ينبع مباشرة ان جاز القول من مواضيع الطبيعة الواقعية ومن النشاطات الانسانية . وذلك هو الطور الاول من تطور الرمز .

## - ١ -

### الترابط المباشر بين المدلول والشكل

في هذا الحدس المباشر الذي فيه يتبدى الالهي للومي من

خلال التحامه بتظاهراته في الطبيعة ، لا تتبدى هذه الطبيعة كما هي فعلا ، ولا يكون **الطلق** قد انفصل عنها بعد واستقل . وبمباراة اخرى ، لا يكون ثمة مجال بعد لتمييز حقيقي بين الخارج والداخل ، لان هذا الاخير - تكرار القول - لما يتفصل بعد ، من حيث هو مدلول ، تمام الانفصال عن واقعه الفوري المباشر في العالم الموجود . وعليه ، اذ ما تكلمنا بهذا الصدد عن مدلول ، فانما نفعل ذلك بدفع من تفكيرنا نحن ، هذا التفكير الذي ينبع من الحاجة التي تساورنا الى اعتبار الشكل المستخدم في التعبير عن الروحي غلافا خارجيا يساعدنا على فهم المضمون الداخلي ، على فهم الروح والمدلول . وحين تواجهنا حدوس كهذه ، ينبغي الا ننسى التمييز الجوهرى الذي يفرض نفسه بصدد هذا : فبيت القصيد ان نعرف هل كان فعلا في نية الشعوب ، التي عنها صدرت هذه الحدوس اول ما صدرت ، ان تظهر للخارج محتوى باطنا ومدلولا دفينا ، ام اننا نحن الذين نعزو الى منجزاتها مدلولا لعله ما كان لها ، ونحن وحدنا الذين نرى فيها تعبيراً عن شيء لعله ما كان لهذه الشعوب اية فكرة عنه .

هكذا نجد انفسنا هنا بمواجهة طور اول وحدوي لا ينطوي على اي فارق بين الروح والجسم ، بين المفهوم والواقع ؛ فالجسمي والحسي ، الطبيعي والبشري ، ليست محض تعبير عن مدلول متميز عنه ، بل ان التظاهرات الخارجية عينها تعتبر وكأنها منظوية على الواقع والحضور المباشرين **للمطلق** ، بحيث لا يكون لهذا الاخير من وجود مستقل عن هذه التظاهرات ، بل يكون بالفعل مائلا في موضوع ، ويكون هذا الموضوع ، بما هو كذلك ، هو الله عينه او الالهى . ففي الديانة اللاموية ، يعتبر الانسان الواقعي ، كما هو موجود في سماته الفردية ، **إلهها** ويبجل كإله ، تماما كما ان ديانات طبيعية اخرى تمد الشمس والجبال والانهار والقمر وبعض الحيوانات ، كالبقرة والقرود ، الخ،

مواضيع إلهية وحزمية *Sacrés* . هذه الظاهرة عينا تكرر في الديانة المسيحية ، لكن مع مدلول أعمق . فبمقتضى المذهب الكاثوليكي ، على سبيل المثال ، يمثل الخبز المقدس جسد الله الحقيقي ، كما يمثل الخمر المقدس دمه الحقيقي ؛ وحتى بمقتضى الديانة اللوثرية يتحول الخبز والخمر ، إذا ما تناولهما مؤمن صادق ، الى جسد ودم حقيقيين . هذه الهوية المجازية ليس لها مدلول رمزي بحت ؛ فهذا المدلول لا يظهر الا في الديانة البروتستانتية التي تصادر على انفصال بين الروحي والحسي ، بالنظر الى انها تعتبر الخارجي مجرد احالة الى مدلول متميز عنه . وحتى في التماثيل العجائبية لمريم العذراء ، ففعل قوة الالهي فعلها وكأنها محاثة لها ، كأنها ماثلة فيها فعلا ، بدل ان تكون مضافة الى هذه التماثيل كما يضاف المدلول الى رمزه .

هذا التصور للوحدة المباشرة بين المحتوى والشكل نلقاه ، في شكله الاكثر تطرفا والاكثر شيوعا ، في ديانة فارس القديمة التي نقل الينا تمثلاتها ومؤسستها كتاب الزندافستا (١) .

## - ٩ -

### ديانة زرادشت

بمقتضى مذهب زرادشت ، يمثل النور الطبيعي، والشمس، والكواكب ، والنار التي تنير وتشتعل ، المطلق ، الالهي ، وليست هي مجرد تعبير عنه او انعكاس او صورة حسية له . فالالهي

---

١ - الزندافستا : مجموعة الكتب القدسة في الديانة الزردكية نسب الى زرادشت . «م»

والمدلول لا وجود لهما خارج النور وبصورة مستقلة عنه . وإن كان النور يعتبر أيضا ممثلا للخير ، للعدل ، وموزعا للبركات ، ومصدرا للحياة والنماء ، فليس ذلك لأنه يعتبر مجرد صورة للخير ، وإنما لأنهم كانوا يرون في النور الخير نفسه ، ولا يقيمون من تمييز بينهما . وكذلك الحال فيما يتعلق بنقيض النور ، الظلمات والدياميس التي لا تتميز عن النجاسة والأذى والشر وكل ما يدمر ويخرب ويقتل ، الخ .

هذا التصور يتبدى ، عند إمعان النظر فيه من كثب ، في المظهر المثلث التالي :

١ - أن الإلهي ، أي المضيء والظاهر في ذاته ، ونقيضه الظلام ، أي النجس في ذاته ، لهما وجود مشخص ؛ الأول باسم أرمزد (٢) ، والظلام باسم أهريمان (٣) ؛ لكن هذا التشخيص يبقى سطحيا للغاية . فأرمزد ليس ذاتا حرة ، غريبة مطلق الغربة عن الحسي ، نظير إله اليهود ، أو ذاتا روحية وشخصية حقا ، نظير إله النصاري الذي يمثل كروح وإع لذاته ولشخصيته الواقعية؛ بل يبقى ، من حيث هو نور وأنوار ، غير قابل للانفصال عن المواضيع الحسية ، وإن وجهت الإتهالات إليه باسم الملك والقاضي والروح الأكبر ، الخ . هو اذن كلية جميع الوجودات الخصوصية التي فيها يتحقق ، مع النور والأنوار، الإلهي والنقي، من دون تصور هذه الكلية قادرة على التجرد من المواضيع التي هي غارقة فيها أو على الاستقلال عنها . كلية تبقى مقيمة فسي

---

٢ - أرمزد أو آموردا مردا : كبير الآلهة لدى الفرس الأخمينيين ، مبدأ الخير وواهب السلطة للملوك ، تمثله الصور منبثقا من داخل قرص الشمس .  
٣ - أهريمان : مبدأ الشر عند الفرس الأخمينيين وفي الديانة الزرادشتية .

الخصوصي والفردى ، اقامة النوع فى الاجناس والافراد .  
صحيح ان ارمزد ، من حيث هو هذه الكلية ، يحتل مكانه  
فوق الخصوصى ، ويعتبر انه هو الاول ، الرفع ، ملك الملوك ،  
الساطع كالذهب ، الاطهر ، الافضل ، الخ ، لكنه لا يوجد الا فى  
كل ما هو مضيء ونقى ، مثلما لا يوجد اهريمان الا فى كل ما هو  
قاتم ، مظلم ، فانر ، ممتل .

ب - يقدو هذا التصور ، متى ما اتسع وامتد ، تمثيلا لمملكة  
نور ومملكة ظلمات فى حالة صراع فيما بينهما . فى مملكة ارمزد ،  
ترفع شمائر العبادة للامششيباندات ، او اتوار السماء الرئيسية  
السبعة ، بوصفها آلهة ، وباعتبارها تمثل الوجودات الخصوصية  
الرئيسية للنور ، وتؤلف باجتماعها ، وممن حيث هي شعب  
ساموي عظيم نقي ، الالهى بما هو كذلك . ولكل امششيباند ،  
وارمزد نفسه واحد منها ، يومه الخاص للتصديق والتبريسك  
والإنعام . اما التفاصيل الاخص من ذلك فهي من شأن اليزدات  
Izeds والفرفريات Fervers الشخصية هي ايضا مثل  
ارمزد ، لكن من دون ان تكون لها هيئة محددة تجملها فى تناول  
الحس التاملى فى ذاتيتها الجسمية والروحية . فهي لا تمثل  
الا من حيث هي نور ، سطوع ، وكل ما يلعب وينير ويشع ، الخ .  
كذلك فان جميع المواضيع الطبيعية ، التي لا توجد خارجا من  
حيث هي اجسام مضيئة ومنيرة ، اي النباتات والحيوانات ،  
وكذلك كل ما يؤلف العالم البشرى ، فى مظهره الجسمى  
والروحى ، وجميع الاعمال وجميع الاحداث ، وكل حياة  
الدولة ، والملك المحاط بمرآبته السبعة ، والانقسام الى طبقات  
ومدن وولايات ، وعلى راسها عمالها الذين يتوجب عليهم ،  
باعتبارهم الافضل والاطهر ، ان يضربوا القدوة وان يوفسروا  
الحماية والامن ، وبالاختصار ، ان الواقع كله متصور على انه  
مثل لوجود ارمزد . ذلك ان كل ما هو مصدر للنماء والحياة  
والبقاء ، وكل ما يسهم فى اشاعة النماء والحياة وكل ما يصون

البقاء ، متركز في النور والطهر والنقاء ، وبالتالي في أرمزد :  
 فالحقيقة والحب والعدل وكل كائن حي بار حامر ، والروح ،  
 والغبطة ، والوداعة ، الخ ، هذا كله يعده زرادشت مضيئاً وإلهياً  
 في ذاته . ومملكة أرمزد تتكون من كل ما هو موجود فعلاً وواقعاً  
 من حيث هو نقاء وضياء ، وهذا من دون أدنى تمييز بين تظاهرات  
 الطبيعة وتظاهرات الروح ، تماماً كما أن النسر والصلاح ،  
 الصفات الحية والروحية ، تتطابق وتتداخل في أرمزد بذاته .  
 يمر سطوع الخليفة اذن ، على حد ما يذهب زرادشت ، عن  
 جوهرية الروح والقوة وجميع ضروب الحركات الحيوية ، وذلك  
 بقدر ما تنزع الى صون ما هو صالح ، والى ازالة ما هو طالح  
 وضار في ذاته ، على اعتبار ان ما هو واقعي وصالح لدى  
 الحيوانات والناس والنباتات ما هو الا النور ، وبدرجة هذا  
 الضياء وكميته يرتفع تفاوت سطوع الاشياء .

هذا التسلسل ذاته ، هذا الترتاب عينه نلقاه في مملكة  
 أهريمان ، مع فارق واحد وهو ان الشر الروحي والطبيعي ،  
 وبصفة عامة كل ما هو هدام وسلبى الفعالية ، هو الواقعي  
 والسائد هنا حقاً . لكن سلطان أهريمان ليس مقيضاً له ان يبسط  
 نفوذه ويوسع نطاقه ، والعالم بجملته ليس له سوى هدف واحد  
 وغاية واحدة : تدمير مملكة أهريمان وإزالتها من الوجود ، وتأمين  
 حضور أرمزد وسيطرته في كل مكان وفي جميع مضامير الحياة .  
 ج - لهذا الهدف الاوحد تُنذر الحياة الانسانية برمتها .

ومهمة كل فرد ان يفوز بتطهره الجسدي والروحي ، وأن يشيع  
 هذا العمل الصالح حوله ، وأن يحارب أهريمان وتظاهراته في  
 جميع الظروف والنشاطات البشرية . وواجبه الاسمي والاقدر  
 ان يعبد أرمزد في خلّاقه ، ان يحب كل ما ينبثق من نوره ، وكل  
 ما هو طاهر نقي ، وأن ينال رضاه . على المجوسي اذن ، وفي  
 المقام الاول ، ان يعتمد بالفكر والقول لأرمزد ، وأن يرفع اليه

الصلوات . وبعد ان يسبح بحمد من هو المصدر الذي عنه ينبثق  
بالاشعاع كل عالم الطهر والنقاء ، يتوجب عليه ان يرفع صلواته  
الى مواضيع خصوصية ، تبعا لدرجة عظمتها وقيمتها وكمالها ؛  
فبقدر ما تكون سالحة وطارهارة ، كما يقول المجوسي ، يختارها  
أرمزد مقاما له ويؤثرها بحبه وكأنها ابناؤه الطاهرون الذين يعظم  
اغتيابله بهم ساعة ولادتهم ، لان كل ما هو موجود قد خرج من  
صلبه جديدا طاهرا نقيا . هكذا تتوجه الصلاة اولا الى السي  
الامشيباندات، التي هي الانبثاقات الاولى لأرمزد ، الانبثاقات  
الاولى والاسطع التي تحيط بعرشه وتساعد في حكمه للعالم .  
والصلاة التي ترفع الى هذه الارواح السماوية تستهدف خواصها  
ومشاغلها تحديدا ، واذا كانت من الكواكب ، فزمن ظهورها .  
فالشمس ترفع اليها الابتهالات نهارا ، وتختلف فحوى هذه  
الابتهالات تبعا لموقع الشمس اشروقا ام غربا ام وهي في السم  
ظهرا . وفي الفترة ما بين الصبح والظهر يصلي المجوسي لأرمزد  
في المقام الاول كيما يزيد من سطوعه ، وفي المساء يصلي كيما  
تتم الشمس مسارها بحماية أرمزد والازدات جميعا . لكن  
ميترا(٤) هو الذي يُعبد على الاخص كمخصب للارض والصحاري،  
بصفته ذاك الذي يبيت عسارات مفذية في الطبيعة كلها ، وبصفته  
محاربا صنديدا يذود عن حياض السلام ضد جميع ديفاوات  
Dévas الشقاق والحرب والعنف والدمار .

ناهيك عن ذلك ، تتوجه صلوات المجوسي ، التي هي تسابيح  
رتيبة بوجه الاجمال ، الى المثل العليا ، الى انقى واطهر واصدق  
ما في الانسان ، الى الارواح البشرية الطاهرة ، ايا يكن الوطن

---

٤ - ميترا : إله العدل واليهود والناصر ، وقاضي الاموات لدى الفرس ،  
ووسيط بين أرمزد وأهريمان ، صهر صبيوتا لديانة باطنية انتشرت في اليونان  
الهلنستية والامبراطورية الرومانية . «م»



الذي عاشوا او يعيشون فيه من اوطان العالم . وترفع الصلوات بصورة رئيسية الى روح زرادشت الطاهرة ، لكن كذلك الى زعماء الطبقات الاجتماعية والمدن والولايات ، كذلك تعتبر ارواح البشر كافة مترابطة اوتق الترابط فيما بينها ، كأعضاء في مجتمع الانوار الحي الذي لا بد ذات يوم ان يفدو اكثر التحاما واتحادا في غوروتمان . ولا ينسى المجوس ايضا الحيوانات والجبال والاشجار ، الخ ، التي ترفع اليها الابتهالات باسم ارمزد ، تسبحا بخيرها وبالخدمات التي تسديها لبني الانسان ، وعلى الاخص ما يؤلف مآثرها الاولى والكبرى ، ماثرة الشهادة على وجود ارمزد . وبالإضافة الى هذه الصلوات المرفوعة الى ارمزد وإلى جميع المخلوقات الخيرة والطاهرة ، يوصي الزندافستسا بالحاح بالتمرس على فعل الخير وطهارة الفكر والقول والعمل . فعلى المجوسي ان يكون ، في كل مسلكه الخارجي والداخلي ، مثل النور ، مثل ارمزد ، مثل الامشسباندات والابزادات ، وان يحيا ويتصرف مثل زرادشت وسائر اهل الخير والصلاح . فهوألا عاشوا ويعيشون في النور ، ونجومهم كلها نور ؛ لذا ينبغي على كل امرئ ان يضع مثالهم نصب عينيه وأن يقتدي به . وكلما عبر الانسان عن مزيد من الطهر المضي والصلاح في حياته وافعاله ، ازداد قربا من الارواح السماوية . وكما تفصح الابزادات عن رفقا وحسن التفاتها بمباركتها كل شيء ونفخ الحياة فيه وإخصابه وبث السلام والهدنة فيه ، كذلك ينبغي على الانسان ان يسعى الى تطهير الطبيعة وتبليها ، وإلى اشاعة نور الحياة وفرح الخصب في كل مكان . ووفاء منه بهذه الفريضة يطعم الجائمين ، ويبدل العناية للمرضى ، ويقدم للصادي والظامئ الشراب الذي يروي غلته ، والحاج سقفا وفراشا ؛ ويبدد الارض بحبوب نقية ، ويحفر اقنية نظيفة ، ويفسرس اشجارا في الصحاري ، ويبدل المساعدة للنماء حيثما امكنه

ذلك ، ويسهر على تغذية كل كائن حي وإخصابه ، وعلى نقاء  
سطوح النار ، وعلى إبعاد الحيوانات الفظيعة والنجسة ، ويمتد  
عقود زواج وقران ، وهذا ما يبعث الفطرة والحبور في قلب  
الساباندوماد المقدسة ، إيزد الارض ، فتبادر الى احباط مكائد  
الاذية التي تحببها او تهم بتنفيذها الديفاوات والدارفاندات .

## - ٢ -

### الطابع الازمزي لديانة زرادشت

إذا ما تساءلنا ، بعد عرضنا هذا للتصورات الرئيسية في  
الزردشتية ، فيمَ يكمن طابعها الرمزي ، نجدنا أنفسنا مكرهين  
على الإقرار بأن الرمزية بحصر المعنى ، كما عرفناها آنفا ، غائبة  
عنها كليا . صحيح أن لدينا ، من جهة أولى ، النور كشيء له  
وجود طبيعي ، وأن هذا التور يعني ، من الجهة الثانية ، الخير  
والنفع والبر ، وما يصون ويحفظ ، بحيث قد نجد في أنفسنا  
ميلا الى القول ، للوهلة الاولى ، بأن النور ، من حيث هو وجود  
واقعي ، غير مستخدم الا بصفته صورة ، تعبيرا سوريا عن  
الخصال العميقة للطبيعة وللعالم البشري . لكن ذلك لن يكون الا  
تاويلا من عندنا ، اذ لم يكن من وجود في نظر المجوسي لمثل  
هذا الانفصال بين الوجود الواقعي للموضوع وبين مدلوله . انما  
النور عنده ، بما هو كذلك ، ومن حيث هو نور ، هو الخير ،  
وانما من حيث هو نور يكون له فعله ووجوده في كل خسير  
خصوصي ، في كل ما هو حي وايجابي . صحيح ان الكلي والالهي  
تيار يخترق ويحيي كل خصوصيات العالم الواقعي ، لكن وحدة  
الشكل والمضمون التي لا تقبل انفصاما تستمر موجودة في كل

واحدة من هذه الخصوصيات الفردية ، والفوارق التي تفصل بينها لا تطال لا المدلول بما هو كذلك ، ولا تظاهره : فالواضيع جميعا لها مدلول واحد ولا تختلف فيما بينها الا من حيث هي اشياء ، نجوم ، نباتات ، افكار وافعال بشرية ، الخ ، وفي كل واحد منها يتظاهر الالهى نورا او ظلما .

لا وراء في ان بعض تصورات الزرادشتية تنطوي على نزور يسير من الرمزية ، لكنه لا يغير شيئا في الطابع الاجمالي لهذا المذهب الدينى . ومن ذلك ، على سبيل المثال ، ما يقوله ارمزد عن نديمه جمشيد : «بان جمشيد ، ابن فيقنقام ، كبيرا امامي . تلقى من يدي خنجرا ، نصله من الذهب ومقبضه من الفضة . ثم اجتاز ثلاثمئة فرسخ من الارض . وشق الارض بصلبه الذهبي وقال : لتعمر الفضة قلب ساباندوماد . نطق بالكلمة المقدسة بصلاة موجهة الى الحيوانات الالهية ، والحيوانات الوحشية ، والى البشر . هكذا جلب مروره السعادة والرخاء لتلك الامصار التي ما لبثت ان عجت بالحيوانات الالهية وحيوانات الحقول وبالبشر » . فالخنجر الذي يشق الارض هنا ما هو الا صورة يمكن تأويلها على انها تعنى ولادة الزراعة . صحيح ان الزراعة ليست نشاطا روحيا بملء معنى الكلمة ، لكنها ليست ايضا نشاطا طبيعيا محضا : انما هي عمل بشري عام ، يقوم على اساس من التفكير والذكاء والتجربة ، وله اثره في مجمل الحياة البشرية . اما ان فعل شق الارض بخنجر يعنى ولادة الزراعة ، فبلدا ما لا نذكره صراحة في اي موضع قصة طواف جمشيد ، كما لا ياتي ذكر فيها لا لإخصاب الحقول ولا لمنتجاتها ، ولكن بما ان ذلك الفعل المنفرد يعنى على ما هو ظاهر للعيان شيئا اكثر من مجرد مرور جمشيد وهو يقلب الارض ، فانه يصلح لتاويل رمزي معين . وبوسعنا ان نقول الشيء ذاته عن تمثلات اخرى مديدة نلقاها بصورة رئيسية في اطوار اكثر تقدما من

عبادة ميترا ، وعلى سبيل المثال في الطور الذي يمسك فيه ميترا ، وهو ما يزال فتى غرا يقيم في مغارة يخيم عليها نسور غسقي ، برأس ثور ويفرس في عنقه خنجرا ، فيما يلحق ثعبان دمه وتفترس عقرب اعضاءه التناسلية . لقد اراد بعضهم ان يرى في هذا التمثيل تارة رمزا فلكيا ، وطورا رمزا من طبيعة اخرى . بيد اننا لو اخذنا بتأويل اهم واعمق لوجدنا ان الثور يمثل المبدأ الطبيعي الذي قهره الانسان الممثل للمبدأ الروحي ، وهذا من دون ان نستبعد احتمال وجود كناية فلكية . ولكن الدليل على ان المغزى الحقيقي لهذه الاسطورة هو انتصار الروح على الطبيعة يكمن في اسم ميترا بالذات ، اذ معناه الوسيط ، علما بأن عبادة ميترا تطورت في عصر متقدم نسبيا ، وفي زمن بدأت تساور فيه الشعوب الحاجة الى الارتفاع فوق الطبيعة .

لكن كما تقدم بنا القول ، لا ترد اشباه هذه الرموز في تصور المجوس القدامى الا لاما ، ولا تؤثر في شيء على الطابع اللارمزي بوجه العموم لهذا التصور .

واقل رمزية من ذلك ايضا العبادة المنصوص عليها فسي **الزندانفستا** . فنحن لا نجد فيها لا الرقصات الرمزية الرامية الى الاحتفاء بحركة الافلاك المعقدة او الى محاكتها ، ولا وصفا لافعال اخرى فابلة للتأويل على انها تعابير مجازية عن تمثلات عامة ؛ واتما الهدف الذي ترمي اليه جميع الافعال ، التي هي بالنسبة الى المجوس بمثابة فرائض دينية ، هو النشر الفعلي للطهارة الخارجية والداخلية ، والاسهام في انتصار ملكوت ارمزد فسي جميع بني الانسان وجميع اشياء الطبيعة ، وهذا الهدف ليس متضمنا في الافعال على سبيل التورية والكناية ، وانما هو وراهاها شيء واحد ، ومن الواجب بلوغه مباشرة عن طريق اداء هذه الافعال .

### التصور والتمثيل الالافني

مثلما ان هذا التصور ليس رمزيا ، كذلك فانه ليس فنيا . وقد يكون في مقدورنا ، الى حد ما ، ان نمد تمثيلاته شعورية ، بمعنى ان الاشياء الطبيعية والاكتار والافعال والمواقف والانسـ البشرية ليست مفهومة بكل تفاهتها المباشرة ، النشبة ، العرضية ، بل هي مدركة ، فيما يتعلق بطبيعتها الجوهرية ، من وجهة نظر المطلق ، اي النور ؛ هذا من جهة ، اما من الجهة الثانية ، فان الماهوية العامة للواقع الطبيعي والبشري العيني ليست متصورة كمومية لا وجود لها ولا شكل ، بل هذه العمومية ممثلة ومعبّر عنها من حيث انها تؤلف مع كل خصوصية كلا واحدا لا يقبل القسمة . وتصور كهذا ينطوي بلا مرأ على طابع من العظمـ والرحابة والجمال ؛ والنور ، من حيث هو الطاهر والكلي في ذاته ، وبخاصة اذا ما قورن بالاصنام الرديئة والباطلة ، لا جدال في انه لائق بالخير والحق . لكن شعر هذا التصور لهو مسن طبيعة عامة تماما ، ولا يتمخض ابدا عن فن وانتاج اعمال فنية . اذ لا الخير ولا الالهي اللذان يتحدث عنهما هذا التصور متعینان في ذاتهما ، كما انه لا شكل لهذا المضمون ولا مظهره منبثقان عن الروح ؛ بل كما تقدم بنا بيان ذلك ، هذه مواضع موجودة فعلا وواقعا ، والشمس والافلاك والنباتات والحيوانات والبشر والنار ، الخ ، مدركة كما هي ، في مباشرتها ، بوصفها التمثيل المطابق للمطلق . وفي حين ان الفن يتطلب ان يتولى الروح ابتكار التمثيل الحسي وخلقته وتشكيله ، نجد هنا ان المواضع الخارجية هي المتصورة ، في وجودها المباشر ، على انها التعبير المطابق . اصف الى ذلك ان الخصومي مثبت هنا ايضا من قبل

التمثل بفض النظر عن واقعه ، وبعبارة أخرى ، ان التمثل لا يهتم بتثبيت مواضع لاواقعية ، كالإزادات والفرقيات ومعاريف البشر الأفراد على سبيل المثال ، بل يكون الابتكار الشعري الذي يتدرب ويتمرس على هذا الانفصال ما يزال في غاية من الضعف بعد ، اذ ان الفارق بين المحتوى والشكل يكون ما يزال شكلياً صرفاً ؛ وينجم عن ذلك ان المغرير والإيزد والفرير لا تتلقى ، ولا يجوز ان تتلقى ، اي شكل يكون خاصاً بها ، بل تكون منطقية جزئياً على نفس مضمون التصور العام ، وجزئياً على الشكل الفارغ للذاتية اللازمة للفرد الموجود فعلاً وواقعاً . اذن فالخيال لا يفلح في ابداع مدلول عميق آخر او شكل مستقل بلدانه لفردية أغنى . وحتى عندما يواجهنا تركيب من وجودات خصوصية ، مع تشكيل لتمثلات عامة وأتلاف في أجناس ، يخالفنا انطباع جني اكيد بأن تحويل التعدد هذا الى وحدة ماهوية ، تعد بمثابة أساس للخصوصيات التي تدخل في عداد النوع نفسه او الجنس ذاته ، هو من صنع الخيال الذي يتدرب ويتمرن بلا هدف محدد اكثر منه خلقاً فنياً وشعرياً بملء معنى الكلمة . هكذا نجد ان نار بهرام المقدسة هي النار الاساسية ، كما ان بين الأمواه ماء هو فوق كل ماء آخر . ويُعدّ هوم الاول والاطهر والاصلب عوداً بين سائر الأشجار ، فهو الشجرة الاصلية التي منها انبجست العصارة الحيوية الطافحة بالخلود ؛ أما الجبال فأقدسها البوردشي الذي يُعدّ الرشيم الاول للأرض برمتها : فهو ينتصب طوداً مشعاً بالنور ، ومن صلبه خرج العلماء الذين كانت لهم معرفة بالنور ، وإلى قمته ترتكز الشمس والقمر والأفلاك . على ان الكلسي يتصور بوجه الاجمال كوحدة لا تقبل انفصاما مع الأشياء الموجودة في الواقع ، فلا ترتدي التمثلات العامة شكلاً عينياً الالهاماً ومن خلال صور خصوصية .

وتهدف العبادة ، بمزيد من النثرية ايضاً ، الى تحقيق ملكوت ارمزد في الأشياء طراً ، ولا تتطلب من كل شيء خصوصي سوى

الطهارة ، باعتبارها الوسيلة الوحيدة الموائمة لذلك الهدف ، من دون أن تفلح في أن تستولد ، على أساس هذا التمثيل ، عملاً فنياً يتمتع بحد أدنى من الحيوية ، على نحو ما كان يتقن صنعه في اليونان المصارعون والمسايفون بحركاتهم وأوضاع أجسامهم لا غير .

من جميع هذه المنظورات لا تؤلف هذه الوحدة الأولى الكلية الروحية والواقع الحسي سوى قاعدة الرمزية في الفن، من دون أن تكون هي نفسها رمزية ومن دون أن تتوفر لها القدرة على الحفز على إبداع أعمال فنية . والحق أن هذا الطور الجديد لن يتم بلوغه إلا بعد أن يحل محل هذه الوحدة الأولى، التي وصفناها وحدتنا سماتها ، التمايز والمصراع بين المدلول وشكله .

## - ٢ -

### الرمزية الغرائبية

بتخطينا طور الوحدة المباشرة بين المطلق وتعبيره الخارجي ، ندخل في طور انفصالهما الذي يحفز بدوره على بطل المساعي والمحاولات لإعادة وحدة الشكل والمدلول المنفصمة ، من خلال إطلاق الفنان للكرة الخيال .

وتلك حاجة جديدة ، وهي المؤثر إلى بدايات الفن بحصر المعنى . فبدءاً من اللحظة التي لا يعود فيها المضمون يعتبر موجوداً كمضمون في الواقع المباشر ، وبصفته منفصلاً من هذا الواقع ، تنطرح على الروح مهمة تظهير التمثيلات العامة من خلال إعمال ملكة الخيال والحفز على إنتاج أعمال فنية بفضل نشاط

هذه الملكة . لكن بما ان المهمة المشار اليها لا يمكن تنفيذها في طور بدايات الفن هذا الا بكيفية رمزية ، فقد يتراءى لنا اننا ولجنا من الان الى قلب الرمزية . ولكن ليس كذلك هو واقع الامر . اول ما يواجهنا هنا ابداعات مخيلة هي قيود الاختصار ، ابداعات مخيلة قلقة معقدة ، اقصى ما في مستطاعها ان تدل على الطريق الذي يقود الى قلب الفن الرمزي بحصر المعنى . فعندما يظهر لأول مرة الفارق بين المدلول ونمط تمثيله ، لا تكون لدى الانسان بعد سوى فكرة في غاية الابهام ووعي في غاية التشوش عن انفصال العنصرين اللذين باتا من الان فصاعدا متضادين وعن امكانية التوفيق بينهما . وما يفسر هذا الابهام هو ان ما من ضد من الضدين يكون قد ادرك بعد تلك الدرجة من الشمول التي تحتوي فيها كل منهما على تعيين الآخر ، وهذا شرط لا بديل عنه لوحدة وتوفيق مطابقين . وكما ان الروح ، منظورا اليه في شموله ، يتضمن تعيين التظاهر الخارجي ، كذلك فان هذا التمييز ، في شموله ومطابقته ، لا يمثل سوى الوجود الخارجي للروحي . لكن في هذا الانفصال الاول بين المدلول المدرك من قبل الروح وبين عالم الظاهرات العينية والواقعية ، تكون المدلولات تجريدات بدل ان تكون مدلولات لروحية متجسدة عينية ، كما يكون تعبيرها هو تعبير الخارج والحسي الذي لا يحويه الروح ، وبالتالي المجرد . والحاج الحاجة الى الفصل والتوفيق يحدث نوعا من الدوار ، اضطرابا ، حركة ذهاب وإياب غير منظمة وغير متوازنة بين خصوصيات حسية ومدلولات عامة ؛ وهذه الحاجة الملحة لا تفضي ، بالنسبة الى ما يدركه الوعي داخليا ، الا الى ابتكار اشكال تتعارض وهذا المضمون . هذه الجهود ، ان كانت ترمي الى الوصول الى توفيق حقيقي بين العناصر المتنافية ، لا تفلح الا في تجديد تنافياها او الإبقاء عليه ، وتكون نتيجتها بث الاضطراب والفوضى بحيث ينتهي الامر بالمرء الى ان يجد في هذا الاضطراب وهذه الفوضى تسكينا للقلق



وتهدئة للرغبة والحاجة المضعة الى التوفيق . وبدلا من الارتياح الذي يمكن ان يتأتى عن حل حقيقي للتناقض ، ينتهي الامر بالمرء الى ان يرتضي بهذا التناقض ويقنع به ، والى ان يرى في الوحدة الناقصة كل النقصان والبعيدة كل البعد عن الكمال احسن ما يمكن ان يستجيب لمطالبات الفن . اذن ليس في جو الغموض والتشويش هذا ينبغي البحث عن الجمال الحقيقي . وبالفعل ، اننا تلقى ، من جهة اولى ، في هذه التنقلات السريعة والمتواصلة من ضد الى آخر عدم تطابق كامل بين قوة المدلولات العامة ووساعتها وبين العناصر الحسية المنظور اليها سواء امن منظور خصوصيتها ام من منظور تظاهرها المنصري *élémentaire* ; ونلاحظ ، من الجهة الأخرى ، ان الفائق العمومية، حين يستخدم كنقطة انطلاق ، يفزو علنا وجهارا الفائق الحسية ، فاذا ما امكن للمرء ان يتنبه لانهدام التطابق هذا سعى الى التملص من الورطة باطلاق العنان للمخيلة لتنشط على هواها ؛ وبالفعل تفي المخيلة بمهمتها بإضغاثها على الاشكال الخصوصية شتى صنوف التشويشات ، ويدفعها اياها الى ما وراء الحدود الطبيعية ، ويعطائها اياها أحجاما هائلة ، فيتمخض مسعاها الى مصالحة الاضداد عن تسليط المزيد من الضوء على طبيعتها غير القابلة للتوفيق والمصالحة .

ان اولى محاولات الخيال واغربها على الاطلاق نلقاها بصورة رئيسية لدى الهندوس الذين يكمن عيبهم الاساسي ، اذا ما اخذنا بعين الاعتبار المفهوم العائد الى هذا الطور ، في عجزهم عن ادراك المدلولات في كل وضوحها وجلالتها وعن فهم الواقع الموجود في الشكل وبالمنفى الموائمين له . فالهندوس ما استطاعوا ان يرقوا الى مستوى تصورات تاريخي للأشخاص والاحداث ، لان التصور التاريخي يقتضي موقف ثرو ورزانة ومقدرة على تأمل الاحداث وفهمها في مظهرها الواقعي ، على ان

يؤخذ بالحسبان تماقبا وعملها واسبابها ونتائجها الاختبارية .  
 ومثل هذا الموقف الثري يتعارض والحاجة التي تدفع بالهندوس  
 الى ارجاع كل شيء وكل انسان الى **الطلق والالهي** ، والسى  
 استشفاف حضور واقع إلهي مخلوق من قبل الخيال في الاشياء  
 الاكثر عادية وحسية . ولكثرة ما يخلطون بشكل متواصل بين  
**الطلق** والمتناهي ، ينتهي بهم الامر الى عدم اقامة اي اعتبار لنظام  
 الوعي العادي وذكائه وثباته ولنشر الحياة اليومية ، ولا يتمخض  
 خيالهم ، رغم كل غناه وكل جراءة محاولاته ، الا عن هذر وشروء  
 وتارجح دائم بين الداخلية الاكثر عمقا والواقع الاكثر ابتداء ،  
 وعن تنقلات متواصلة بين ضد وآخر، وعن تشويبات لكليهما معاً .  
 اذا اردنا ان نتقصى عن كتب ما يميز بعز يد من الوضوح  
 والدقة هذا التمل المتواصل ، هذه الحالة من انعدام التوازن التي  
 يسبغها على الاشياء بشر يشكون هم انفسهم من انعدام التوازن،  
 ينبغي علينا ان نركز انتباهنا لا على التمثلات الدينية بما هي  
 كذلك ، وانما على العناصر الرئيسية التي تربط هذا التصور  
 بالقرن . هذه العناصر الرئيسية هي التالية .

## - ١ -

### التصور الهندوسي عن البرهمان

احد مظاهر شطط الوجدان الهندوسي يكمن في تصوره  
 للمطلق على انه الكلي اللامتمايز واللامتصين بالمرّة . هذا الشطط  
 في التجريد ، الذي يقتدر الى مضمون خصوصي والذي لا تقابله  
 اية شخصية عينية ، يتكشف ، من اية زاوية نظرنا اليه منها ،  
 على انه لا يصلح لان يصاغ ويقول من قبل المدرس . فالبرهمان،  
 ذلك الالهي الاسمى ، يفلت من الحواس والادراك الحسي ، ولا

يصلح حتى لان يفكر به. وبالفعل، يفترض التفكير وجود موضوع يكون الانسان واعيا له ، ومن خلاله يسمى الى الاهتداء الى ذاته . وكل فعل فهم ينطوي من الاساس على تمازج بين الانسا والموضوع ، على مصالحة لما هو ، خارج هذا الفعل ، منفصل ؛ فما لا افهمه وما لا اتعرفه يبقى بالنسبة الي غريبا ، يبقى هو «الآخر» . والطريقة الهندوسية في التوفيق بين الانا البشري وبين البرهمن ما هي الا صعود بلا توقف نحو ذلك التجريد الاقصى ، وقبل ان يفلح الانسان في بلوغ درجته القصوى يكون كل شيء قد تبخر وتلاشى : المضمون العيني ووعيه لذاته على حد سواء . لهذا لا يعرف الهندوسي من تصالح او تمازج مع البرهمن ، بمعنى ان الروح الانساني لا يعي هذه الوحدة ، وانما تتحقق الوحدة بالنسبة اليه متى ما زال كل شيء: وعيه ومضمون العالم ومضمون شخصيته على حد سواء . هذا التلاشي وهذا الفناء اللذان يصلان الى حد غيبوبة الوعي التامة ، الى حد البلادة الكاملة ، يعتبران اسمى حالات الغبطة التي يفضلها يقدو الانسان قادرا على الوصول الى الله الاسمى ، وعلى صيرورته هو نفسه برهمنانا .

هذا التجريد ، الذي هو من اعمى اشكال التجريد التي امكن للانسان قط ان يتكرها وان يفرضها على نفسه ، من جهة اولى كبرهمن ، ومن الجهة الثانية كعبادة نظرية وداخلية بحثة للتبلد الذاتي والامانة الذاتية ، لا يقدم اي موضوع يمكن للخيال والفن ان يضعوا اليه عليه ؛ بل وحده الطريق المؤدي الى هذا الهدف يمكن ان يتيح لهما الفرصة لممارسة نشاطهما المبدع للأشكال .

### المادية والشطط والميل الى التشخيص كسمات مميزة للخيال الهندوسي

ان يكن الخيال الهندوسي قادرا على ان يتيه في ما فوق الحسي ، ففي مستطاعه بيسر مماثل ايضا ان يفلت من إسارِه ليسقط في نزعة مادية هي من الفجاجة في منتهاها . ولكن بما ان وحدة الهوية المباشرة والهادئة بين المحتوى والشكل تكون على هذا النحو قد انتفت ويكون الفارق في داخل الهوية قد غدا هو النمط الاساسي ، يتأتى من ذلك اننا نتنقل ، بفضل هذا التناقض ، دفعة واحدة وبلا تدرج من المتناهي الى الالهي ، ومن هذا الاخير الى المتناهي من جديد ، ونحيا وسط اشكال ووجوه تولد من التحولات المتواصلة والمتبادلة لهذين المظهرين ، فكاننا نحيا وسط عالم من السحر يتلاشى فيه كل شكل ويضمحل ما ان تراودنا الرغبة في تثبيته ، ليتحول الى نقيضه او ليتضخم وينتفخ الى حد الشطط والمغالاة .

هاكم الاشكال العامة التي فيها يتجلى الفن الهندوسي :  
١ - اولا ، يقم التمثل على الحسي الفردي المضمون الاكثر إعجازا **للمطلق** ، لكنه يفعل ذلك على نحو يمثل معه هذا الخصوصي الفردي ، مثلما هو ، وعلى اكمل نحو ، مضموننا كذلك ويجمله في تناول التأمل . ففي **الراماياتا** (٥) على سبيل

---

٥ - الراماياتا : مجموعة من اللاحم الهندوسية المقدسة ، تم وضعها بين القرن الخامس ق.م والقرن الخامس مشر ب.م ، ويدور موضوعها حول حياة راما ، ملك ايروديا ، الذي فيه تجسد الاله فنسو . «م»

المثال ، يمثل صديق راما ، امير القرد هانومان ، وجها رئيسيا يجتريح اروع مآثر الشجاعة ، وبصورة عامة ، يُعبد القرد نسي الهند كانه إله ، وثمة مدينة بكاملها من القرد . ونسي القرد ، ويتميز اذق في القرد الفلاني بعينه يتكشف ويتأله كل المضمون اللامتناهي للمطلق . كذلك تتبدى البقرة سابالا متشحة بقوة لا تضاهيها اية قوة اخرى في قصة كفارة فيسفامترا . وبالإضافة الى ذلك ، توجد في الهند أسر يختار **المطلق** رجلا منها ليقم فيه ، رجلا بليد العقل بسيط القلب ، وهذا الرجل يعبد كما هو كاله . هذه الواقعة عينها نلفاها من جديد في اللاماية التي ترفع فيها شعائر العبادة لرجل واحد باعتباره إلها له حضوره العقلي . لكن ليس موضوع هذه العبادة في الهند رجلا واحدا دون سواه من الرجال ، بل كل برهماني يعتبر برهمانا من لحظة ولادته ، بحكم انتمائه الى طائفة البرهمانات ، وبفضل هذه الواقفة الطبيعية ، واقفة ولادته ، يتلقى من الروح القدرة على الانبعاث التي بفضلها يتمامى مع الله ؛ وهكذا يتجسد ما يشغل اعلى مراتب الالهوية في وجود حسي وعادي . وبالفعل ، وبالرغم من ان قراءة الفيدا (١) هي اولى فرائض البرهمان المقدسة ، ووسيلته للنفاذ الى اعماق الالهوية ، ففي وسع البرهمان ان يقوم بواجب هذه الفريضة ، من دون ان يفقد شيئا من الوهيته ، بعيدا عن أي تدخل من جانب الروح او البصرة . كذلك فان الإنجاب هو الحدث الذي يمثل الهندوس اكثر من أي حدث سواه ، بحيث يباح لنا ان نقارنهم من هذا المنظور بالاغريق الذين كانوا يرون في

---

٦ - الفيدا : مجموعة من اربعة كتب مقدسة عند الهند ، مكتوبة باللغة السنسكريتية ، ونعزى الى برهما ، وتشتمل على طقوس وسلوات واضاح لابقاد النار المقدسة مشتعلة . «٥»

إيروس أقدم الآلهة طرا . وفعل الانجاب هذا يُمثّل ، وإن كان يُعد فعلا إلهيا ، في أشكال شتى ذات صيغة واقعية تماما ، كما تعتبر الأعضاء التناسلية المذكورة والمؤنثة من أقدس المقدسات . ومن جهة أخرى ، وحين يتدخل الإلهي ، من حيث هو الوهية ، في الحياة الواقعية ، نراه يهتم بمنتهى الابتدال بالتفاصيل الأكثر ابتدالا للحياة اليومية . هكذا تروي الرامايانا في مستهلها قصة وصول برهما إلى عند فالليكيس ، منشد الرامايانسا المتصوف . ويبادر فالليكيس إلى استقباله بحسب العادة الهندوسية الدارجة ، وبجامله ويثني عليه ، ويقدم له مقعدا ، وباتيه بماء وثمار ؛ ويجلس برهما بالفعل على المقعد ويلج على مضيفه ليحلّو حدوه ؛ وهكذا يجلسان ردا من الزمن جنبا إلى جنب ، إلى أن يأمر برهما في النهاية فالليكيس بتأليف الرامايانا . ان هذا التصور ليس بعد تصورا رمزيا بملء معنى الكلمة ؛ وإن تكن الأشكال مستعارة هنا ، كما يتطلب الرمز ذلك ، من الواقع الموجود ومستخدمة برسم مدلولات ذات صفة اعم ، فاتها بالمقابل لا تلبي شرطا آخر من شروط الرمز الذي يقضي بأن تكون الأشياء والمواضيع الخصوصية محض اشارة إلى المدلول المطلق نفسه ، محض تلخيص اليه بدل ان تكون تمثيلا حسيا له . وليس القرد والبقرة والبرهمي ، الخ ، محض رموز للإلهي نسي الخيال الهندوسي ، بل هي الإلهي ذاته ، وتعتبر مطابقة له أتم المطابقة وتمثل على هذا الاساس .

لكن هنا يكمن تناقض يحول وجهة الفن نحو تصور آخر . وبالفعل ، ان ما فوق الحسي ، المطلق بما هو كذلك ، وباختصار، المدلول منصوّر من جهة أولى على أنه هو الإلهي الحقيقي ، ومن الجهة الثانية تمثل خصوصيات الواقع العيني للخيال ، حتى في وجودها الحسي ، باعتبارها تظاهرات إلهية . صحيح ان المفروض فيها ، بصفة جزئية ، ألا تمثل سوى جوانب خصوصية مسن المطلق ؛ لكن هذا لا يغير شيئا في واقع ان الخصوصي غير مطابق

للكلي المكلف بالتعبير عنه ، كما لو أنه مطابق له ؛ والتعارض بين هذا الخصوصي وبين الكلي يكون أشد سطوعا ولفتا للأنظار بحكم من أن الخيال لا يماهي ، بالرغم من كليته ، بين المدلسول ، المتصور سلفا في كليته ، وبين كل ما هو حسي وفردى السى اقصى حدود الحسية والفردية .

ب - سعى الفن الهندوسي الى ايجاد حل لهذا التعارض بإضافته ، كما تقدم بنا القول ، مظهرا وأشكالا مشتقة على انتاجاته فتجسيدا للكلي في وجوه خصوصية وحسية ، عمد الفن الهندوسي الى المغالاة في هذه الوجوه والاسراف فيها من حيث ضخامة الحجم والغلاظة . فالشكل الخصوصي ، الذي يراد له أن يعبر ، لا عن ذاته ، بل عن مدلول كلي من خارجه ، لا بد له ، كما يرضى حدسنا ، أن يتقدم لنا في مظهر مغالى فيه ، وغلوه لا هدف له ولا قياس . وقد لجأ الهندوس الى غلو خرافى في الحجم المكاني والشطط الزماني والى مضاعفة اعضاء بعينها والاكثار من عناصر بعينها ، وبذلك حصلوا على تماثيل بعدة رؤوس ، وذات عدد اكبر من الاذرع ، النح ، وكل ذلك بهدف اعطاء فكرة عينية عن كلية المدلولات ووساعتها . فالبيضة ، على سبيل المثال ، تحتوي طيرا . لكن هذا الموضوع الخصوصي يكبر حجمه الى ان يغدو تمثيلا ، فيه من الغلو ما فيه ، لبيضة العالم التي تحتوي قشرتها حياة الاشياء طرا ؛ وبرهما ، الاله المنجب ، يظل حبسها فيها بلا حراك على امتداد سنة كاملة ، الى ان تنقصف البيضة ؛ بقوة فكره وحده ، الى شطرين . وعلاوة على المواضيع الطبيعية ، يرفع الافراد والاحداث البشرية الى مستوى التعبير عن افعال إلهية فعلا ، لكن على نحو لا يمكن معه لا البشري ولا للالهي أن يقيما على حال من الثبات ، بل يكونان عرضة لتحول دائم من واحدهما الى الآخر . وهذا يصح بوجه خاص بالنسبة الى تجسيدات الآلهة ، وبصورة رئيسية فشنو ، إله البقاء ، الذي

تؤلف أفعاله المضمون الرئيسي للقصائد الملحمية الكبرى . في هذه التجسيديات ، يتحول الإله الى تظاهر للعالم الاختباري . هكذا يمثل راما ، على سبيل المثال ، التجسيد السابع لغشنسو (راماتشاندر) . والأوصاف التي تتضمنها هذه الأشعار ، أوصاف الحاجات والأفعال والأشكال وأنماط السلوك ، تنم عن أن مضمونها يرتكز جزئيا الى أحداث واقعية ، الى أفعال صدرت عن ملوك الزمان الغابر ، هؤلاء الملوك الذين كانوا على قدر كافٍ من القوة والسلطان ليخلقوا نظاما جديدا ويفرضوا شرائع جديدة . ولهذا بالضبط ما يزعج بنا في قلب ما هو بشري ، وفي أوضاع الواقع الصلبة . لكن هذا كله لا يلبث أن ينفختم ، أن يحاط بغيوم ، أن يعطى شكلا كليا أن جاز القول ، بحيث لا نعلم أن نشعر بالأرض تמיד تحت أقدامنا ولا نعود ندري أين نحن . وذلك هو أيضا شأن ساكونتالا . فنحن نلقى أنفسنا ، بادية ذي بدء ، أمام عالم أثري ، يطفح حيا ، يسير فيه كل شيء بانتظام بشري ؛ لكن هذا الواقع العيني يتلاشى ويتغير على حين غرة ، فإذا بنا ننتقل الى سحب سماء أندرا (٧) ، حيث يتغير كل شيء ويتجرد من حدوده المحددة الواضحة ويتضخم الى أن يتلقى المدلول العام للحياة الطبيعية في علاقاتها مع البرهمنات ، ومدلول سلطان الآلهة على الطبيعة ، هذا السلطان الذي لا يحوزه الإنسان بدوره الا بعد طول صيام وكفارة .

هنا أيضا لا يجوز لنا الكلام عن رمزية بحصر المعنى . فالرمز بحصر المعنى يحفظ للشكل الواضح الدقيق ، المستخدم مسن قبله ، وضوحه ودقته ، لأن التمثيل الرمزي حقا لا يسعى الى المعاهاة بين الشكل وبين المدلول بكيته ، بل يبرز فقط بعضا من صفاته القيمة بأن توفق فكرة المدلول ، من دون أن تتجاوز



كونها محض اشارات او تلميحات . لكن الفن الهندوسي ، ان كان  
يفصل الكلي من الخصوصي ، فانه يطلب في الوقت نفسه  
وحدتهما ، وبما ان هذه الوحدة لا يمكن ان تحقق الا بالخيال ،  
يطلق هذا الاخير العنان لنفسه ويلقي الحدود التي تحيط  
بالاشياء الواقعية ، ليوسمها الى ما لانهاية ، وليحولها ويشوهها .  
ومن المباح لنا ان نرى في هذا التبديد للوضوح والدقة ، وفي ما  
ينجم عنه من إيهام والتباس ، على اعتبار ان اسمى المضامين يزوج  
في اشياء وظاهرات واحداث وافعال لا تملك ، بحكم طابعهما  
المحدود ، لا السعة التي يستوجبها هذا المضمون ولا القدرة على  
التعبير عنه ، اقول : من المباح لنا ان نرى في ذلك ميلا الى  
التعبير عن الجليل اكثر منه تعبيرا رمزيا بحصر المعنى . وبالفعل ،  
ان المظاهر المتناهي في الجليل يعبر ، كما سنرى لاحقا ، عن  
**المطلق** الذي يتوجب عليه ان يجسده عينيا مع اقراره ، ان جاز  
القول ، بمعجزه عن الارتفاع الى مستوى مضمون كهذا . ذلك هو ،  
على سبيل المثال ، شان الابدية . فتمثيلها يفدو جليلا اذا ما  
جرى التعبير عنه بواسطة مقولة الزمن : فكل عدد ، مهما يكن  
كبيرا ، لا يعتم ان يتضح انه غير كاف ، ويتطلب اضافات الى غير  
ما نهاية وبغير ما حد . الا يقال عن الله : الالف سنة عندك يوم ؟  
واننا لنلقى في الفن الهندوسي اشياء كثيرة من هذا القبيل حيثما  
يطلق صوت الجليل بالتعالى فيه . لكن ما يفصل هذا الشكل  
الفني عن الجليل بحصر المعنى هو ان الخيال الهندوسي ، بإبداعه  
تلك الآثار المتوحشة والمختلة التناظم ، لا يدرك سلبية طابعها ،  
بل يترأى له انه محا وازال التعارض بين المطلق وتظهره بفضل  
انعدام الحدود والمقاييس هذا . وكما اننا لا نستطيع ان نصف  
هذه المبالغات بانها رمزية وجليلة ، لا يسعنا كذلك اعتبارها  
جميلة . فهذا الفن بارع في التعبير عما هو بشري وفي رسمه  
كما هو ، بقدر كبير من الروعة والروعة ، ويمرر كيف يصور

لوحات من الحياة الخاصة الحميمة وكيف يصف العواطف الحاتية الرقيقة ، وكيف يرسم للطبيعة أنضر اللوحات ، وكيف يلتقط ما دق ونعم من تلاوين الحب والبراءة الساذجة ؛ وقد دلل في الوقت نفسه على قدر كبير من العظمة والنبيل ؛ لكنه مستطاع ، فيما يتعلق بالمدلولات التي لها طابع من العمومية والروحانية ، ان يعبر عنها عينيا الا بخشونة وفجاجة ، فخلط ما هو عظيم بما هو مسطح ، وقضى على الوضوح ما بين حدود كل مضمار ، وحول الجليل الى الالمحدود ، واسلس قياده ، فسي مضمار إبداع الاساطير ، للنشاط الاعتباري لخيال منفلت من عقالة وللنزوات اللاعقلانية لعطية تشكيلية .

ج - بيد ان انقى ما حققه في هذا الطور هو التشخيص ، وعلى الاخص في صورة التسمات والمعالم البشرية . لكن هذا التشخيص لا يمت بصلة الى الذاتية الروحية الحسرة ولا يعبر عنها: انما هو طريقة جرى استخدامها اما لتمثيل تعيينات مجردة، بكل عموميتها وكليتها، وإما لتمثيل مواضيع من الطبيعة، كالانهار والجبالوالشمس والافلاك، الخ. وهي طريقة خاطئة ، لان الجسم البشري ، طبقا لتعيينه الحقيقي ، ومعه سائر اشكال النشاطات البشرية ، لا يعبر الا عن الروح العيني ومضمونه الباطن الذي يحتفظ ، في هذا الواقع ، باستقلاله وسؤدده ، بدل ان يكون مجرد رمز او مجرد اشارة خارجية .

وبالفعل ، ان كان المفروض بالمدلول ان يكون من طبيعة روحية وطبيعية على حد سواء ، فان التشخيص الذي يراد به تمثيل هذا المدلول يبقى ، من جهة اولى ، وبحكم الطابع المجرد لهذا الاخير ، سطحيا للغاية ويكون بحاجة ، كيما يخف قليلا تجريد هذا الطابع وكيما يقدو المدلول في متناول الافهام واقرب الى الوضوح العيني ، الى اضافة عدد معين من اشكال اخرى مجرد حضورها الشكل الرئيسي من نقائه الاول . ومن جهة اخرى ،

ليست الذاتية وصورتها هما اللتين تلعبان هنا الدور الرئيسي ؛ بل نحن لا نستطيع ان نمثرا الا في **التظاهرات الخارجية** للذاتية ، في أفعالها وأعمالها ، على الخصوصي المتعين والدقيق الذي يسعنا ان نقرنه بالمضمون الدقيق للمدلول العام . عندئذ يظهر من جديد العيب المتمثل في ان ليست الذات بما هي كذلك هسي الدائنة ، وانما تظهراتها ؛ ومن هنا يأتي ايضا اللبس الذي يجعل الاحداث والأفعال تتلقى مضمونها ومدلولها من مصدر لا يمت بآية صلة الى الذات ، بدل ان تعتبر بمثابة واقع وتعبير عن وجود الذات التي هي قيد تحقيق ذاتها . من الممكن اذن لسلسلة من اعمال مشابهة ، اذا ما نظرنا اليها بحد ذاتها ، ان تدل على قدر من التماسك المنطقي ، يفرضه عليها ان جاز القول المضمون الذي تعبّر عنه ، لكن هذا التماسك المنطقي لا يلبث ان يتفتت وبلتغي جزئيا بفعل التشخيص والأنسنة : فنتيجة للاسراف في اسباغ النهاية الى تمثيلها على نحو عسفي واعتباطي ، والى المسزج بين الدال وغير الدال بلا تمييز، دونما تقييد بأي مقياس وبأي قاعدة ، وبخاصة اذا ما دلل الخيال على ضالة قدرة على اقامة علاقة ثابتة بين المدلولات وأشكالها . واذا ما اتخذ من الجهة المقابلة الطبيعي وحده مضمونا، فانه والحالة هذه لا يستأهل ان يرتدي الشكل البشري، هذا الشكل غير المطابق بدوره الا للتعبير الروحي وغير الصالح بالتالي للتعبير عما هو طبيعي محض .

لهذه الاسباب جميعا ، لا يمكن للتشخيص الذي نتحدث عنه ان يكون موثما للحقيقة ، لان الحقيقة في الفن تتطلب ، كالحقيقة بوجه عام ، تطابق الخارج والداخل ، المفهوم والواقع. الميتولوجيا الاغريقية ، على سبيل المثال ، تشخص البوتنوس وسكامندرا(٨)،

وفيها آلهة للأنهار وجنيات بحار وحوريات غابات ، الخ ، وباختصار ، أنها تتخذ من الطبيعة مضمونا لآلهتها البشر . لكنها ، بدل أن تكتفي بتشخيص شكلي وسطحي ، تبتدع أفرادا يتراجع فيهم المدلول الطبيعي المحض الى المؤخرة ، بينما يحتل مكانة الصدارة البشري الذي فيه يتجسد هذا المضمون الطبيعي . الفن الهندوسي لا يتعدى إذن حدود الخلط الفج بين الطبيعي والبشري ، وهذا ما تكون عاقبته تشويه الطبيعي والبشري على حد سواء .

بصفة عامة ، لا تكون التشخيصات رمزية حقا ، لأنها لا تنطوي ، بحكم طبيعتها الشكلية والسطحية ، على أية علاقة جوهرية ، على أية وشيجة حميمة مع المضمون الادق الذي يفترض فيها أن تعبر عنه . لكن فيما يتعلق بالوجه والأشكال والمحمولات الأخرى التي تترن بهذه التشخيصات ، والتي يراد بها التعبير بمزيد من الدقة عن الصفات المعترف بها للآلهة ، لا يندر أن نلقى فيها أطراف تمثيلات رمزية ، يقوم لها التشخيص مقام الشكل العام الذي يحتويها جميعا بين دفتيه .

بين التمثيلات الرئيسية التي تدرج في عداد هذه الفئة ، ينبغي أن نذكر في المقام الأول تمثيل تريمورتى (٩) ، الإله المثلث الوجوه . فهناك أولا برهما ، النشاط المنتج والمنجب ، فاطر العالم ، كبير الآلهة ، الخ . وهو يتميز من جهة أولى عن البرهمان (من حيث حياديته) ، عن الكائن الأعلى الذي هو أول مواليده ، لكنه يتداخل من جديد من جهة أخرى مع هذه الإلهية

---

٩ - تريمورتى : الثالوث الإلهي عند الهندوس ، ويتألف من برهما ، الإله الخالق ، وفشنو ، الإله الحافظ ، وسيفا ، الإله المدمر ، ويمثل قوى الطبيعة الثلاث الأزلية .

المجردة ؛ وعلى كل ، يعجز الهندوس بوجه عام عن الإبقاء على التمايزات ضمن حدود ثابتة ، بل تمحي عندهم الفروق بين الأشياء رويدا رويدا فيطغى بعضها على بعض . ووجه برهمنها بذاته رمزي الى حد ما ؛ ويمثل بأربع رؤوس وأربع أذرع ، ومع صولجان وحلقة ، الخ ؛ ولونه أحمر ، تشابها مع الشمس ، اذ ان هذه الآلهة هي في الوقت نفسه تجسيدات ، او بالأحرى تماثيل عن مدلولات طبيعية . وإله تريمورتى الثانى هو فشنو ، الإله الذى يحفظ ويصون ، والثالث سيفا ، الإله الذى يدمر . والرموز المقابلة لهذه الآلهة الثلاثة لا تقع تحت حصر ، اذ نظرا الى عمومية مدلولاتها فان نشاطاتها لامتناهية العدد ، بعضها يطال المظاهر الطبيعية ، وعلى الأخص المنصرية (وهكذا يختص فشنو بكل ما له صلة بالنار - انظر معجم ولسون (١٠) ، ص ٥ ، ٢) وبعضها الآخر عبارة عن نشاطات روحية ، علما بان كلا النوعين من النشاطات يتداخل ويتراكب بصورة بالغة التنوع ، وهذا ما تنأتى عنه في كثرة من الاحايين وجوه واشكال منفردة .

هذا الإله المثلث الوجوه يتم بوضوح عن غياب كل عنصر روحي . والحق ان ثلوث الآلهة هذا كان يمكن ان يكون من طبيعة روحية ، فيما لو كان الإله الثالث يمثل وحدة عينية وارتدادا نحو الذات تتجاوز التمايز والازدواج . ففي التمثل الحقيقي ، يظهر الله كروح ، كلمة موجبة لذلك التمايز ولتلك الوحدة المطلقة الداخلين في عداد الروح . والحال ان الإله الثالث في تريمورتى ليس هو الكلية العينية ، بل فقط مظهر متمم للآلهين الآخرين ، اى محض تجريد تقريبا ؛ وبدلا من ان يرد الى ذاته ، لا يمتدى كونه تحولا ، تغيرا ، انجابا ، تدميرا ، الخ . لا مناص لنا اذن من

الامتناع من طلب الحقيقة العليا في خطوات العقل الاولى هذه ،  
كما لا مندوحة لنا عن الامتناع عن اعتبار هذا التثليث الاصل  
الاول الذي عنه صدرت احدى العقائد الاساسية في الديانة  
المسيحية .

بعد برهمان وتريمورتي ، خلق الخيال الهندوسي عددا ففيرا  
من الالهة المثلثة الوجوه . وسر ذلك ان المدلولات العامة المتصورة  
على انها من طبيعة إلهية جوهرها يمكن ان تتواجه وتكرر فسي  
الالاف والالاف من المظاهر التي بدورها تؤلفه وتشخص ؛  
وبالنظر الى افتقار الخيال الذي هو في حالة غليان دائم الى الدقة  
والثبات ، وبالنظر الى ان هذا الخيال لا يعامل اي شيء وفق  
طبيعته ، فان التاليفات والتشخيصات المشار اليها تنصب عقبات  
كأداء في كثرة من الاحيان امام كل من يبني ان يكون عنها فكرة  
تسم بقدر من الوضوح . ان المدلول الرئيسي لتلك الالهة  
الثانوية ، التي على رأسها يقف أندرا ، وهو الهواء والسماء ،  
تقدمه القوى العامة للطبيعة ، الافلاك والانهار والجبال ، تبعا  
لاطوار نشاطها المختلفة ، وبما لتحولاتها وتأثيراتها النافعة او  
الضارة ، الحافظة او الهدامة ، الخ .

بيد ان احد المواضيع الرئيسية التي تمحور حولها خيال الهند  
وفنها هو نشوء الالهة والاشياء طرا ، اي نظرية نشأة الالهة  
والكون (١١) . وبالفعل ، كان الشغل الشاغل لهذا الخيال ان  
يقحم على المظهرات الخارجية عناصر غريبة كل الغربة عن العالم  
الحسي ، وبالعكس ، ان يخلق كل ما هو طبيعي وحسي الى  
اقصى حدود الطبيعية والحسية تحت وطأة التجريدات الاكثر  
شططا . على هذا النحو تمثل ولادة الالهة بدءا من الألوهية

العليا ، وعلى هذا النحو ايضا يمثل نشاط برهما وفنشو وسيفا ومنولهم في المواضيع الخصوصية : الجبال ، المياه ، المانسر الانسانية ، الخ . فكل مضمون من هذه المضامين يمكنه ، من جهة أولى ، أن يتلقى وجهها إلهيا خصوصيا ، مثلما يمكن من جهة أخرى لهذه الآلهة الخصوصية أن تنحل من جديد في المدلولات العامة للآلهة العليا . وكبير للغاية عدد نظريات أصل الآلهة والكون هذه ، كما انها متنوعة الى ما لانهاية . ولهذا ، حينما يقال ان الهندوس كانوا يمثلون بهذه الصورة أو تلك خلق العالم وولادة الأشياء طرا ، فهذا القول لا يمكن أن يصح الا بالنسبة الى شعبة بعينها أو اثر بعينه ، لان هذا التمثيل عنه يأخذ شكلا مقابرا لدى شعبة أخرى . والحق أن خيال هذا الشعب لا ينضب له معين .

من التمثيلات الرئيسية التي تلتهاها في جميع الاساطير المتعلقة بالخلق تمثيل التناسل الطبيعي . ونحن متى ما اخذنا بعين الاعتبار هذه الواقعة ، امتلكتنا مفتاحا دائما لفهم عدد كبير من التمثيلات التي تجرح حس الحياء فينا ، اذ تشط بالفحش الى اقصى مدى وبالشهوانية الى درجة لا تصدق . ولدنا مثال ساطع على ذلك في المقطع المشهور من **الرامايانا** الذي يروي قصة ولادة الفانج (١٢) . فقد أنجب أمير الجبال ، هيمافان ، المغطسى بالجليد الشتوي ، من مينا الظرفية ابنتين : غانجبا ، الاخت الكبرى ، وأوما الجميلة ، الصغرى . وقد توسلت الآلهة ، وعلى الاخص اندرا ، للآب لكي يبعث اليها بفانجا لكي تتم الطقوس المقدسة ، فاستجاب هيمافان لرجائهم ، وصعدت غانجا نحو الآلهة الكلية القبة . بعد ذلك تأتي قصة أوما التي تزوجهما رودرا ، أي سيفا ، بعد أن دلت على خشوع وتكفير يستاهلان

التقدير . ومن هذا الزواج ولدت الجبال الجرداء المجذبة . فعلى مدى مئة عام لبث سيفا ضجيع اوما في جماع زوجي مستديم ، بحيث تملك الذمير الالهة من قوة سيفا التناسلية وتهبت من الولد الذي سيولد من مثل ذلك الجماع ، فتوجهت الى سيفا بالرجاء بان يحول قوته نحو الارض . وقد امسك المترجم الانكليزي عن ترجمة هذا المقطع حرفيا ، لافتقاره الكامل للحشمة والحياء . ولبي سيفا طلب الالهة ، وامسك عن الانجاب حتى لا يدمر الكون ، وقذف منيئه على الارض ؛ وعندئذ نهض الجبل الابيض ، المتهب من داخله بالنار ، الذي يفصل الهند عن بلاد التتار . واستثارت هذه الفعلة غضب اوما وحققها ، فاستنزلت لعنتها على الأزواج جميعا . وهذه اختلاقات مرعبة وفظة تتجاوز خيالنا وملكة فهمنا ، بحيث اتنا ، بدل ان نفهم هذه القصص على حرفيتها ، نسعى الى ان نكتشف ما تعنيه ضمينا . وشليفل لم يترجم هذا الجزء من القصة ، بل اكتفى بان يروي كيف نزلت غانجا من جديد الى الارض . وهاكم كيف حدث ذلك . فقد كان لساغارا ، وهو من اسلاف رامنا ، ابن شرير ، لكن كان له من امرأة اخرى ستون الف ابن راوا النور في قرعة ، وانشؤا في جرار مليئة بالزبدة الصافية ، وصاروا بفضل ذلك رجالا اشداء . وذات يوم اراد ساغارنا ان يقدم حصانا اضية ، لكن فشئوا . وقد تحول الى ثعبان - خطفه منه . فارسل ساغارنا عندئذ ابناؤه الستين الفا . وحين اقتربوا ، بعد طول بحث وعناء ، من فشئوا ، احرقهم هذا بانقامه واحالهم رمادا . وبعد طول انتظار ، قاد انسومان المشع ، وهو حفيد لساغارا وابن اسامندشا ، حملة لاسترجاع اعمامه الستين الفا وحصان الاضية . وبالفعل ، وجد الحصان ، سيفا ، وكومة الرماد ؛ لكن الملك الطائر غارودا ابلغه بان ما لم ينزل تبار الفانجا المقدس من السماء ليبلل كومة الرماد ، فلن يبعث اعمامه للحياة ثانية . وعليه ، قرر انسومان الشجاع ان يخلد الى التنسك والصوم لمدة



النين وثلاثين الف سنة على قمة جبل الهيمافان . ولكن لسم  
يجده ذلك فتىلا . ولم تات إمامته ولا امانة ابنه دويلباس مفعولا .  
وانما ابن دويلباس ، بهاجيراتا العظيم ، هو وحده السذي  
اغلق اخيرا ، بعد الف سنة من التنسك والصيام ، في استحداث  
المفعول المطلوب . فاذا بالمفتاح يأخذ بالتدفق على الارض ؛ لكن  
سيفا تلقاه على راسه حتى لا تخرب الارض ، فانحسبت المياه بين  
ضفائر شعره . وتوجب على بهاجيراتا ان يتنسك ويصوم من  
جديد حتى يحرر المياه من تلك الضفائر ، فيتاح لها ان تتابع  
مجراها . عندئذ سالت المياه وقد تفرعت الى ستة مجاري ؛ وبعد  
جهد جهيد وجه بهاجيراتا المجرى السابع نحو الستين الفا ،  
فصعدوا الى السماء ، بينما ملك بهاجيراتا على شعبه ردا طويلا  
من الزمن واتاح له ان ينعم بخيرات السلم .

اننا لا ننكر وجود تشابهات بين الاسطورة الهندوسية عن نشأة  
الالهة وبين غيرها من اساطير نشوء الالهة ، كالاسطورة الاسكندنافية  
والاغريقية على سبيل المثال ، وهذا بمعنى ان التناسل هو المقولة  
الرئيسية فيها . لكننا لا نعثر في اية اسطورة اخرى على مثل  
هذا الفحش في الخيال ، ومثل هذا الصف في الاختلاق ، ومثل  
هذا التنافر بين المحتوى والشكل . فاسطورة هزيودس (١٢) عن  
نشأة الالهة تتميز بوضوح ودقة كبيرين ، مما يتيح لنا ان نعرف  
في كل لحظة وأن اين هو موطن اقدامنا ، وأن نلتقط بسهولة  
المدلول ، وأن ندرك بيسر ان الشكل ما هو الا الغلاف الخارجي

---

١٢ - هزيودس : شاعر افريقي من مواليد منتصف القرن الثامن ق.م ،  
له اشعار تعليمية تعرف باسم «الايام والاضحال» ، بالإضافة الى قصيدة مطولة  
من اصل الالهة تعرف باسم «النسب الالهة» ، وهي من المصادر الرئيسية  
للميتولوجيا الافريقية . «م»

لهذا المدلول . وتبدأ هذه الاسطورة مع كاوس وايربوس وابروس وغايا . فغايا وحدها تنجب اوراتوس ، ومعه الجبال ، والبونوس ، الخ ، وكذلك كرونوس والسيكلوب ، والسانتيمان ، لكن اوراتوس لا يلبث ، غب ولادتهم ، ان يحبسهم في قاع العالم السفلي . وتحض غايا كرونوس على خضاء اوراتوس . وهذا ما يحدث . وتتسرب الارض الدم ، فتكون النتيجة ولادة الارينيات والمردة . ويبتلع البحر عضو التناسل ، فتولد من زبد البحر كيتيريا . وهذا كله في منتهى الوضوح والتلاحم ، وليس حبيس دائرة الآلهة الطبيعية .

### - ٣ -

#### التطهر والكفارة ومكانهما في الفن الهندوسي

في الفن الهندوسي نلقى البوادر الاولى للانتقال الى الرمز بحصر المعنى . فمهما استغرق الخيال الهندوسي في تصوير الظاهراتية الحسية بصورة تعدد من الآلهة ، معتمدا في ذلك على غلو وتشويه لا نلقى لهما مثيلا لدى اي شعب آخر ، لا يغيب عن ناظره ابدا ، سواء افي تمثيلاته الفنية ام في قصصه ، ذلك التجريد الروحي المتمثل بالآله الاعلى الذي يبدو كل ما هسو فردي وحسي وظاهراتي بالقياس اليه غريبا عن الالهي ، غير مطابق ، وبالتالي كسلبية ينفي الغاؤها . هذا الانتقال من احد هذين المظهرين الى المظهر الآخر ، هذا التحول من واحدهما الى الآخر هو الذي يشكل الطابع النموذجي للتصور الهندوسي ويجعل التوفيق بينهما مستحيلا . لذا لم يكل الفن الهندوسي ولم يسام قط من ان يمثل ، في اشكال متنوعة بعدد ما هسي

متعددة ، المزوف عن العالم الحسي ، وقوة التجريد الروحي والتركز الداخلي . وفي عداد ذلك تندرج تمثيلات الكفارة الطويلة الامد والتأمل العميق ؛ والشواهد المبينة على هذه التمثيلات لا نجدها في الاشعار الملحمية القديمة فحسب ، **كالرامايات او المهابهاراتا** (١٤) ، بل كذلك في العديد من الانشعار الشعرية الاخرى . وقد كان الدافع الى هذه الكفارة في العديد من الحالات الفرور والزهو او في ادنى الاحوال السعي وراء هدف معين ، ليس هو هدف الاتحاد الاعلى والآخر بالبرهمن او الفاء كل الشطر الارضي والمتناهي من الانسان ، بل ، وعلى سبيل المثال ، هدف الوصول الى مقام البرهمن ، مع كل ما يستتبع ذلك من نفوذ وسلطان . الا ان جميع هذه التصورات تنطوي في صميمها على اقتناع راسخ بأن الكفارة والتأمل الطويل ، الذي به يتعد الانسان اكثر فأكثر عن كل تعيين وكل تنام ، كافيان لرفع الانسان الى ما فوق انتمائه الى هذه الطائفة او تلك ، ولتحريره من تأثيرات الطبيعة وآلهة الطبيعة ؛ ولهذا يتصدى امر الآلهة اندرا للمكفرين المتشددين ويسمى الى صرفهم عن كفارتهم بالاقتناع ؛ لكن اذا لم يؤت الاقتناع مفعوله ، ابتهل الى الآلهة العليا طالبا عونها ، تحت طائلة سقوط السماء برمتها في فوضى عظيمة .

يدلل الفن الهندوسي في تمثيل هذه الكفارة ، بأنواعها ومراحلها ودرجاتها ، على قوة خلق وإبداع مماثلة لتلك التي يدلل عليها في اساطيره عن نشأة الآلهة ، كما انه يدلل على جد عظيم في تعاطيه مع هذه الابتكارات .

---

١٤ - المهابهاراتا : ملحمة سنسكريتية من اكثر من ٢٠٠ الف بيت من الشعر ، تروي قصة حروب كورانا ، ومآثر كرشنا وادرجنا . ٤٣

تلك هي نقطة الانطلاق التي ستتيح لنا ان نواصل بحثنا .

- ٣ -

## الرمزية بحصر المعنى

في الفن ، سواء اكان رمزيا ام لم يكن ، ينبغي ان ينشئ المدلول ، الذي يراد اعطاء تمثيل مشخص عنه ، انباشقا لتقائيا ومستقلا عن شكله الحسي وأن يفرض نفسه بقوة بداهته الخاصة ، بدل ان يختلط ويمتزج ويؤلف وحدة لا تتجزأ وكلا لا ينفصل مع تظاهره الخارجي ، نظير ما هو عليه الحال في الفن الهندوسي . وهذا غير ممكن الا اذا جرى تصور الحسي والطبيعي وتأملهما ، بما هما كذلك ، كمعصر سالب ، متلاشر او مطلوب حله .

بيد انه من الضروري ، علاوة على ذلك ، ان يجري تصور السالبة ، من حيث هي تلاشر وتحلل ذاتي للطبيعي ، على انها بدورها **مدلول مطلق** للاشياء بوجه عام ، على انها آن من آتساء الالهي . لكن هذا يبعدنا للحال عن الفن الهندوسي . وليس مرد ذلك الى ان الخيال الهندوسي عاجز عن تصور السالب : فسيقا هو الممر الى جانب كونه ، في الوقت نفسه ، المنجب ؛ واندرأ لا يفلت من برائن الموت ؛ وحتى الزمن الهدام ، المشخص فسي صورة المارد المخيف كالا ، يبئد العالم قاطبة ويفني الالهة جميعا ، بما فيها تريمورتي ذاته الذي يتلاشى في البرهمنان ، كما ان الفرد ، في تماهيه مع الاله الاعلى ، يتخلى عن كل علمه وكل ارادته . لكن السالب يظهر في هذه التصورات كمجرد تحويل او تغيير في جزء منه ، وفي جزئه الآخر كتجريد ينحي المحسوس والمعين ليفضي الى الكلية اللامتينة ، وبالتالي الخاوية من كل

مضمون . وبالمقابل ، يبقى جوهر الالهي كما هو بلا تغيير عبر جميع تقلبات شكله ، وعبر جميع انتقالاته من حالة الى اخرى ، وهذا رغم اعطائه شكل تعدد من الالهة ، او بالعكس ، رغم حذف تعدد الالهة واستبداله بـإله واحد اعلى . غير ان الجوهر ، الذي يبقى على هذا النحو مماثلا لذاته عبر جميع هذه التناسخات ، ليس ذلك الإله الواحد المتصف ، من حيث هو إله واحد ، بالسلبية كمنصر مكون لازم لمفهومه . كذلك تقع قوة الشر والتدمير ، في تصورات المجوس الدينية ، خارج ارمزد ، وتحديدًا في اهريمان ، فينجم عن ذلك تعارض ، صراع ليس وقفا على إله واحد ، ارمزد ، ولا بشكل لزوما لطبيعته .

التقدم الذي سنتقصاه الان يكمن ، من جهة اولى ، في ان السالب بما هو كذلك متصور من قبل الوعي كـ **مطلق** ، ومن الجهة الاخرى كأنه فقط من آتاء الالهي ، أن منسوب الى **المطلق** بذاته ، بدل ان يحتل مكانه ، من حيث هو خارجي بالنسبة الى **المطلق** الحقيقي ، في إله آخر ؛ وبذلك يظهر الاله الحقيقي وكأنه نفي ذاته ، والسالب وكأنه تعينه المباشر .

بفضل هذا التمثل الجديد ، يغدو **المطلق** لأول مرة عينيًا ؛ فهو يحمل في داخل ذاته من الان فصاعدا تعيينه ؛ بل هو وحدة في ذاتها تعرض آناؤها للتأمل باعتبارها تعيينات مختلفة لإله واحد . فالمقصود هنا في المقام الاول تلبية الحاجة الى مدلول مطلق يتسم بكل الدقة وكل الجلاء المرغوبين . وبالمقابل ، كانت المدلولات التي تعاملنا معها حتى الان مفرقة في التجريد ، مفرقة في إيهامها ، خاوية من المضمون ، او حين كانت تطلب بلوغ الوضوح والدقة ، كانت تفعل ذلك اما عن طريق تلاشيها واضمحلالها في الطبيعي ، وإما عن طريق خوضها في غمار صراع بين الاشكال ؛ وهو صراع متواصل لا هوادة فيه ولا مصالحة ممكنة .

هاكم الان الكيفية التي عولج بها هذا العيب المزدوج الذي كان

يؤثر سواء أعلى مسيرة الفكر الداخلية ام على التطور الخارجي  
للتصورات الشعبية .

جـرى الربط اولا بين الخارج والداخل ، بحكم من ان كل  
تعيين **للمطلق** كان يقابله للحال بداية تظهر له . وبالفعل ، ان كل  
تعيين تمايز ؛ والحال ان الخارجي بما هو كذلك هو على الدوام  
متعين ومتمايز ، وهذا ما يجعل الخارج ، من هذا المنظور ، يبدو  
اكثر مطابقة للمدلول مما في الاطوار السابقة . بيد ان التعيين  
الاول **للمطلق** ونفيه في ذاته لا يمكن ان يكون نفي الروح الذي  
يعين ذاته بذاته بعلء الحرية من حيث هو روح : فهذا النفي لا  
يمكن الا ان يكون نفيا مباشرا وطبيعيًا . والحال ان النفي المباشر  
والطبيعي ، بأوسع معاني الكلمة ، هو **الموت** . **المطلق** متصور اذن  
الان وكأنه محتوم عليه ان يخضع للتعين الموافق لمفهومه ، وبالتالي  
ان يسير في الطريق التي تقود الى الانطفاء التدريجي والموت .  
ومن هنا كان تمجيد الالم وتكظيم الموت ، وبإدء ذي بدء موت  
الحسي في وجدان الشعوب ، على اعتبار ان موت كل ما يدخل  
في عداد الطبيعة يُعتبر طورا ضروريا في حياة **المطلق** . لكن  
حتى يتمكن **المطلق** من تخطي طور الموت هذا ، فلا بد ان يكون قد  
وُلد ووجد، لكنه بدل ان يبقى في طور التلاشي بفعل الموت، يعاود  
قيامه في شكل اسمي، في شكل وحدة ايجابية . اذن فالوُت لا  
يشكل هنا المدلول الشامل ، بل جانباً فقط من هذا المدلول ؛ ثم  
ان **المطلق** ذاته ، ان كان يُعتبر محتما عليه الزوال في وجوده  
المباشر ، الانتقال والماور ، يبدو من جهة اخرى ، بفضل سيورده  
انفي هذه ، وكأنه يرتد الى ذاته في حركة انبعث تجعله ابديا  
والها في ذاته . وبالفعل ، ان للموت مدلولاً مزدوجاً : فهو  
يعني ، من جهة اولى ، الزوال المباشر لما هو طبيعي ؛ والموت ،  
من الجهة الثانية ، موت الطبيعي **وحده** ، ويعني بالتالي ولادة  
شيء اسمي ، شيء روحي ، منجرد من العنصر الطبيعي المحض ،  
لكن على نحو يُؤلف معه طور الموت هذا جزءا لا يتجزأ من ماهية

## الروح بالذات .

لهذا - وتلك هي النقطة الثانية التي ينبغي أن نلح عليها - لا يمكن من الآن فصاعدا اعتبار الشكل الطبيعي ، في مظهره المباشر ووجوده الحسي ، مطابقا للمدلول المفروض فيه انه يعبر عنه ، اذ ان دلالة ما هو خارجي هي ان يفقد وجوده الواقعي ، وبعبارة اخرى ، ان يموت .

اخيرا ، وكنتيجة ثالثة للتطور الذي أعدنا رسم مساره ، ينتهي الصراع بين المدلول والشكل وغزارة الخيال ، هذا الصراع الذي تولدت عنه في الهند ابتكارات غرائبية *Fantastiques* . صحيح ان المدلول لما يتصور بعد بكل وضوحه وجلاله ، في وحدته النقية وفي استقلاله عن الواقع الموجود ، بحيث يقتدر على معارضة الشكل المقيض له ان يجسده عينيا ؛ لكن الشكل ، اي هذا الموضوع الخصوصي او ذلك ، المضخم تارة الى حشد العظمة ، والمشوّه طورا بخشونة وفظاظة ، وسواء امثل صورا حيوانية ام تشخيصات بشرية ام احداثا ام اعمالا ، لا يعود يُعتبر من جهة مقابلة تعبيرا عن الطابق مطابقا له اكمل المطابقة . هذا التطابق الرديء في الهوية هو ما يكون قد تم تجاوزه ، حتى قبل ان يتحقق التحرر الكامل الذي تحدثنا عنه . فبدلا من المدلول والشكل ، يظهر التمثل الذي عرفناه اعلاه بأنه رمزي يحصر المعنى . فمن جهة اولى يمكن لهذا التمثل ان يوكسد من الآن فصاعدا ذاته ، لان العنصر الداخلي وما هو متصور كمدلول يوقف حركة ذهابه وايابه ونوسانه بين الاضمحلال في المواضيع الخارجية وبين الانكفاء والعودة الى عزلة التجريد ، ليبدأ بتوكيد ذاته في مواجهة الواقع الطبيعي . ومن الجهة الثانية ، وبالرغم من ان المدلول المتحرر على هذا النحو يتطوي ، في مضمونه ، على سلبية الطبيعي ، فان ما هو داخلي حقا يكون قد بدأ ليس الا بالانعتاق من الطبيعي الذي ما يزال يحتويه ، ولهذا لا يمكن

لوعي ان يدركه بعد في جلائه وكيته ، وذلك ما دام لما يتلبس بعد شكلا خارجيا .

ان السمة المميزة الاولى للفن الرمزي تكمن في وجود توافق بين المدلول ونمط التمثيل بحيث لا يكون الهدف من الاشكال الطبيعية والافعال الانسانية ، الخ ، ان تمثل ذاتها ، بما فيها من خصوصية وفردية ، ولا ان تعرض للوعي مباشرة الالهي المتضمن فيها : بل كل دورها ان تكون ، بحكم صفاتها التي يرتبط بها مدلول موسع ، اشارة الى الالهي وتلميحا اليه . لهذا تشكل جدلية الحياة العامة ، التي تتضمن الولادة والنمو والموت والحياة ثانية بعد الموت ، مضمونا مواثما من هذا المنظور للشكل الرمزي بحصر المعنى ، اذ اننا نلتقي في جميع ميادين حياة الطبيعة وحياة الروح ، او في جميعها تقريبا ، ظاهرات يركز وجودها الى هذه السرورة ويمكن استخدامها كتمثيلات عينية لهذه المدلولات او كإشارات وتلميحات اليها ، بحكم القربى الفعلية القائمة بين الحدين . افلا تولد النباتات من بذورها ، وتنتش ، وتنبث ، وتنمو ، وتزدهر ، وتثمر ثمارا لا تلبث بدورها ان تموت وتعطي بذورا جديدة ؟ كذلك فان الشمس خفيضة شتاء ، وترتفع ربيعا ، لتبلغ سمتها صيفا وتنتشر اعظم منافعها او تؤتي مفاعيلها الضارة ؛ ثم تعود بعد ذلك الى الانخفاض . ومختلف اعمار الحياة ، من طفولة وشباب وكهولة وشيخوخة ، تمثل السرورة عينها . ولزيد من التخصيص تستخدم ايضا الاماكن النوعية ، كالنيل مثلا . وبفضل صلة القربى الوثيقة بين السمات الرئيسية لكلا العنصرين ، وبالتالي بفضل توافق اكمل بين المدلول وتمبيره ، ننحى جانبا الفرائبية الخالصة ، لتحل محلها تشكيلة واسعة من اشكال تصلح لان تكون رموزا مطابقة بقدر او بأخر ، كما يحل التفكير الهادئ محل قوضى الطور السابق وجلبته .

بيد ان التعارب بين المدلول والشكل ، او بمباراة ادق اتحادهما الذي يشكل السمة المميزة لهذا الطور الجديد يختلف عن تطابق



الهوية الذي لاحظناه في طور بداية الفن ، وذلك من حيث ان التطابق ما عاد هذه المرة تطابقا مباشرا ، وانما هو تطابق مستمد من الاختلاف ؛ لا تطابق مسبق الوجود ، بل تطابق مفترض من الروح . وعلى هذا الاساس ، يبدأ الداخل بتوكيد استقلاله ووعي ذاته ؛ ويبحث عن عديله ، عن انعكاسه في العليمي الذي ، بدوره ، يجد انعكاسه في الحياة ومصائر الروح . ومن هذه الامكانية المتاحة للتعرف على أحد العنصرين في الآخر وللإعتدائ الى أحد العنصرين في الآخر ، وللتعبير بواسطة الداخل ، الذي هو في متناول الحدس والخيال ، عن مدلول الاشكال الخارجية ، بالنظر الى الترابط الحميم بين الشكل والمدلول ، نقول : من هذه الامكانية تولد حاجة الى الفن لا تقاوم ، وتجد هذه الحاجة تلبية في الفن الرمزي ، وانما عندما يفوز الخارج بحريته ويهيى قادرا على عرض نفسه لتمثلنا مثلما هو في ماهيته بواسطة شكل واقعي ، علما بأن هذا التمثل يحتاج بدوره ، حتى يفهم المدلول ، الى ان يكون امامه اثر فني خارجي ، نقول : عندئذ فقط يمكن ان تولد الحاجة الحقيقية الى الفن ، وعلى الاخص الفن التشكيلي . وعندئذ فقط يفدو من الضروري اعطاء الداخل شكلا خارجيا ، لا شكلا مسبق الوجود ومقبولا بهذه الصفة ، بل شكلا مخترعا ، مبتكرا من قبل الروح . هكذا يفدو الشكل نتاجا للنشاط الروحي . ويمثل الرمز شكلا معادا خلقه ، لكن هذا الشكل ، بدل ان يكون غاية في ذاته ، مستخدم فقط لتجسيد المدلول عينيا ، ومن ثم هو تابع له .

من الممكن لنا وصف هذه العلاقة بين الشكل والمدلول بطريقة اخرى فنقول : ان المدلول هو الذي يقدم نقطة الانطلاق للوعي الذي يجد بدوره في اثر ظاهرات خارجية ملائمة بقدر او بأخر وصالحة للتعبير عن تمثلات عامة . لكن ليس هذا هو بدقصة الطريق الذي يسلكه الفن الرمزي بحصر المعنى . فسمته المميزة

تكنم في انه لم يرتق بعد بما فيه الكفاية ليكون قادرا على تصور المدلولات بما هي كذلك ، بصرف النظر عن كل خارجية . لهذا يتخذ من الواقع العيني للطبيعة والروح نقطة انطلاقه ، ثم يوسّعه ويمزج اليه مدلولات كلية لا يتضمنها هذا الواقع الا جزئيا ، ويخلق في النهاية شكلا منبثقا عن الروح ، حتى اذا ما عرض هذا الشكل للحدس جعل الوعي يستشف تلك الكلية عبر هذا الواقع الخصوصي . ليس اذن للآثار الفنية بعد ، من حيث هي رمزية ، شكل مطابق للروح حقا ، هذا الروح الذي لا يعمل بعد بكامل الوضوح وملء الحرية ، لكنها على كل حال أشكال تتم عن ان الاختيار وقع عليها لا لتمثل ذاتها ، بل لتكون اشارات وإيماءات الى مدلولات أعمق وأوسع . فما هو طبيعي وحسي محض لا يمثل سوى ذاته ، لكن العمل الفني الرمزي ، سواء امثل ظاهرات طبيعية ام وجوها انسانية ، يدلنا للحال على ان المقصود ليس هذه الظاهرات عينها ، بل شيء آخر ، وان كان يمت اليها بصلة قري وثيقة ولا سبيل الى فهمه بدونها او خارجها . والحال ان التوافق بين الشكل العيني ومدلوله العام قد يتبدى على درجات عدة : فقد يكون تارة خارجيا بقدر او بآخر ، وبالتالي قليل الوضوح ، ولكن قد يكون تارة اخرى أعمق ، وذلك حين تشكل الكلية المرمرة جوهر الظاهرة العينية ، وهذا ما يسهل كثيرا فهم الرمز .

ان التعبير الاكثر تجريدا هو ، من هذا المنظور ، العدد الذي لا يجوز استخدامه ، بالنظر الى وضوح كنيته ، الا في الحالات التي يكون فيها للمدلول نفسه تعيين عددي . فالعددان سبعة واثنا عشر كثيرا ما يستخدمان في الهندسة المعمارية المصرية ، لان العدد سبعة هو عدد الكواكب ، والعدد اثني عشر هو عدد الاقمار او الاقدام التي ينبغي ان يرتفعها ماء النيل ليخصب البلاد . وعدد كهذا يعتبر مقدسا ، لانه يتدخل ، من حيث هو تعيين عددي ، في ظروف عنصرية فادحة الخطورة تتسلط على حياة

الطبيعة بأسرها . اثنتا عشرة درجة ، سبعة اعمدة : هذه ايضا رموز . ورمزية الاعداد هذه تلفاها حتى في الميتولوجيات المتقدمة . واشغال هرقل الاثنا عشر ترمز ايضا على ما يبدو الى اشهر السنة ، على اعتبار ان هرقل بطل بشري متفرد من جهة اولى ، وله ، من الجهة الثانية ، مدلول رمز ذي صلة بالطبيعة ويشخص مسيرة الشمس .

وتقدم لنا الاشكال المكانية والمناهاة ، الخ ، امثلة على ترميزات اكثر عينية ، اذ هي ترمز الى مسار الكواكب ؛ كذلك فان للرقصات ، في تعقيدات ، مدلولاً دفيناً ، على اعتبار ان الغاية منها الرمز الى حركات الاجسام العنصرية الكبرى . وقد جرى اقتباس رموز اخرى من الاشكال الحيوانية ، وكذلك ، وعلى الاخص ، من الجسم البشري ، وهي اكمل الرموز ؛ فالجسم البشري ، كما سنرى ذلك لاحقا ، يبدو ذا شكل اسمى وأكثر مطابقة ، اذ عند هذه الدرجة تحديدا يبدأ الروح ، بصفة عامة ، بالاتفاق من إيسار الطبيعي ليفوز بوجود مستقل .

ذلك هو المفهوم العام للرمز بحصر المعنى، وتلك هي الضرورات التي تنفرض على الفن قصد تمثيله . لكن اذا اردنا ان نمحص جيدا التصورات الاكثر عيانية التي ترجع كفتها ما عداها في هذه المرحلة ، فعلينا ان نقادر ارض الشرق ، حيث عايننا اول نزول للروح ، لننعم شطر الغرب .

واول ما يصادفنا هنا رمز عام ، رمز العنقاء التي تحرق نفسها بنفسها ونخرج مجددة الشباب من اللهب والرماد . وپروي هيرودوتس (الكتاب الثاني ، ٧٣) انه رأى صوراً على الاقل لهذا الطائر في مصر ، وهذا البلد هو في الحقيقة مركز الفن الرمزي . لكن قبل الشروع بتحصيص ممتع للفن المصري ، نستطيع ان نستذكر بعض اساطير اخرى تؤلف ما يشبه المدخل الى تلك

الرمزية المكتملة الانشاء في تفاصيلها كافة . اخص بالذكر هنـا الاساطير المتعلقة بأدونيس وموته ، ويعويل افروديت وندبها بهذه المناسبة ، وبالطقوس الجنائزية ، الخ ، وهي كلها اساطير رأت النور على الساحل السوري . وعبيادة قبيليا (١٥) لسدى الفريجين (١٦) لها المدلول نفسه ، وصداها يتردد في اساطير كاستور وبولوكس (١٧) وقريسيا (١٨) وبروسرين (١٩) . ان مدلول هذه الاساطير يقدمه آن السالبة الذي سبق لنا الكلام عنه ، اي آن الموت وما يندرج في عداد الطبيعة ؛ وهذا الآن ، من حيث هو مطلق ، متضمن في الالهي . ومن هنا كانت الطقوس الجنائزية التي تصاحب موت الاله ، والعويل الذي يمزق القلوب بنتيجة هذه الخسارة التي لا تلبث ان يتم التعويض عنها بالبعث ، بالتجدد الذي يحتفى به باحتفالات صاخبة . وهذا المدلول العام له تعيين طبيعي واضح دقيق . ففي الشتاء تفقد الشمس قوتها ، لكنها تستعيدُها في الربيع ، حين تسترد الطبيعة شبابها : موت الطبيعة وبعثها . اذن فالالهي ، الشخص في شكل أحداث بشرية ، يتلقى هنا مدلوله من حياة الطبيعة

---

١٥ - قبيليا : إلهة للخصب امتدت عبادتها من آسيا الصغرى الى العالم الافريقي - الروماني في القرن الثالث ق.م ، وترافقت بطقوس تهتك وفجور . «م»  
١٦ - الفريجيون : سكان فريجيا ، وهي مقاطعة تقع الى الشمال الغربي من آسيا الصغرى ، وقد اشتهرت بعبادة قبيليا ، وتماكب عليها غزاة كثر ، ومنهم الفرس والرومان . «م»

١٧ - كاستور وبولوكس : من أبطال الميثولوجيا الافريقية ، ابنا زوس وليا ، وحققا هيلانة وكليمنسترا ، انتقلا الى السماء وشكلا برج الجوزاء . «م»  
١٨ - قريسيا : إلهة الزراعة عند اللاتين . «م»  
١٩ - بروسرين : إلهة الزراعة عند الرومان ، ومملكة العالم السفلي ، وابنة جوبيتر وقريسيا ، اختطفها بلوتون ، اله الاموات ، وصارت زوجة له . «م»

التي ترمز ، من جهة اخرى ، الى ماهوية السالب الروحىسي والطبيعى .

لكن في مصر تحديداً ينبغي ان نبحث عن اكمل مثال لنمط التعبير الرمزي ، وهذا ان من وجهة نظر المضمون ام من زاوية الشكل . فمصر هي بلد الرموز ، وهذه الرموز تطرح ، من دون ان تحلها ، المعضلات ذات الصلة بانكشاف الروح لذاته وفك الروح لانفاذه بذاته . المعضلات تبقى بلا حلول ، والحل السلي تقترحه نحن لا يمدو النظر الى الغاز الفن المصري وآثاره الرمزية على انها معضلة لم يجد لها المصريون انفسهم حلا . وبما ان الروح ، بسلوكة هذا المسلك ، يكون ما يزال يلوب هنا على ذاته في الخارجية ، كيما يفلت من اسارها في طور لاحق ، وبما انه يعمل بلا كلل على اعطاء ماهيته ظاهرا منظورا بواسطة ظاهرات طبيعية ، وعلى صوغ هذه الظاهرات وتشكيلها حتى يجعل منها مواضيع يرسم الحداث ، لا يرسم الفكر ، ففي مقدورنا ان نقول ان المصريين هم ، من بين سائر الشعوب التي درسناها حتى الان ، الشعب الفنان الاسمى موهبة . غير ان اعمالهم الفنية تبقى غامضة وخرساء ، جامدة وبلا صدى ، لان الروح لما يجد فيها بعد تجسده الحقيقي ولا يعرف بعد لغة الروح الواضحة الدقيقة . والسمة المميزة لمصر هي هذه الحاجة غير الملباة ، لكن التي تسعى الى اشباعها في صمت ، والى توكيد ذاتها من خلال الفن ، الى تظهير الداخل ، الى وعي حياتها الداخلية ، من حيث هي داخلية ، بواسطة اشكال خارجية مناسبة . وشعب هذا البلد الفريد لم يكن شعبا من الزراع فحسب ، بل شعبا من البناة ايضا ، شعبا قلب الارض عاليها سافلها ، وحفر اقنية وبحيرات ، ولم ينشئ ، مدفوما بفريزة الفن ، ارووع الانشاءات واعجبها فحسب ، بل شاد ايضا في اعماق الارض مباني لا تقبل عظمة ، ذات احجام هائلة . ولقد كان الشاغل الاول لهذا الشعب والنشاط الرئيسى

لامراته ، كما روى هيرودوتس ، بناء نصب مسن هذا النوع .  
صحيح ان النصب التي شادها الهندوس ذات اُحجام هائلة هي  
الاخرى ، لكنها لا تضاهي النصب المصرية في لاتناهي تنوعها .  
وفيما يتعلق بخصائص تصور المصريين الفني ، هاكم ما  
نلاحظه هنا لأول مرة .

## - ١ -

### الفكر حول الموت وتمثل الموتى . الاحرام .

ان الداخلية ، من حيث تعارضها مع المباشرة الخارجية ، هي  
موضوع المعتقدات الراسخة ومصدرها . لكن هذه الداخلية  
متصورة بصفاتها نفي الحياة ، بصفاتها الموت ؛ وهذه النفية لا  
تشبه في شيء النفية المجردة المثلثة بما هو شرير وفان والتي  
بها يعارض اهريمان ارمزد : وانما هي نفية ذات شكل عيني .  
يرتفع الهندوسي بنفسه الى مستوى التجريد الاكثر خواء  
وسالبية ازاء كل ما هو عيني . ومثل هذا التماهي مع برهما لا  
مجال له في مصر ، وانما للامتظور عند المصريين مدلول اعرق ،  
فما هو ميت يستمر مضمونه مما هو حي ؛ وهذا المضمون ، وان  
سلخ عن وجوده المباشر ، عن الحياة ، يبقى على صلة بهـلـه  
الآخرة ويظل متلبسا هذا الشكل العيني والمستقل . معروف ان  
المصريين كانوا يحنطون ويصعدون (هيرودوتس ، الكتاب الثاني ،  
٨٦ - ٩٠) كلابا وقططا ونموسا ونسورا ودبابا (هيرودوتس،  
الكتاب الثاني ، ٦٧) ، وعلى الاخص بشرا متوفين . ولا يكون  
تكريم الاموات بقبر جميل ، بل بصيانة الجثمان الى ما لانهاية .  
غير ان المصريين ما كانوا يكتفون بهذا الايمان بالديمومة المباشرة

والطبيعية للاموات . فما نحفظ ويصان طبيعيا يظل موجودا ايضا في التمثيل باعتباره شيئا ذا ديمومة . يقول هيرودوتس عن المصريين انهم كانوا اول من قال بخلود نفس الانسان . وكانوا اول من استشف حل مشكلة العلاقات بين الطبيعي والروحي وأقر بنوع من الاستقلال لما ليس هو طبيعيا محضا ، وكان خلود النفس عندهم قرين حرية الروح ، اذ كانوا يتصورون الانا منعقا من الوجود الطبيعي ومرتكزا الى ذاته ؛ والحال ان وعي الذات هو ميدا الحرية . صحيح انه من الغلو ان نزع ان المصريين توصلوا الى كامل تصور حرية الروح ، وأنه لا يجوز لنا ان نحكم على معتقداتهم في هذا المجال على ضوء تصورنا نحن لخلود النفس . ولكنهم كانوا راسخي الاقتناع على كل حال بديمومة اولئك الذين فارقوا الحياة ، ديمومتهم الخارجية وديمومتهم في تمثيل الباقين على قيد الحياة على حد سواء ، وبذلك مهدوا الطريق امام تحرر الوعي ، وان لم يفلحوا في تخطي عتبة مملكة الحرية . وحين توسع هذا التصور أضحت تصورا لمملكة اموات مستقلة عن الواقع المباشر ومعارضة للحاضر العيني والمنظور . وفي مملكة اللامنظور هذه يعتقد نصاب محكمة الاموات ، برئاسة اوزيريس ، وباسم امنتحس . لكن المحكمة عينيها موجودة في الدنيا ، حيث يصدر الباقون على قيد الحياة احكاما على الاموات ، وحيث يمكن ان يحضر كل رعية ليوجه اتهامات الى ملك متوفى .

اما الشكل الرمزي لهذه التمثلات ، فنجده في المنجزات الرئيسية لفن العمارة المصري . فقد كانت هذه العمارة مزدوجة: تحت الارض وفي الهواء الطلق . فتحت الارض كانت تشفق متاهات ، وانفاق عميقة ، وممرات طويلة يستغرق السير فيها نصف ساعة ، وقاعات ذات جدران مغطاة بالرسوم الهيروغليفية، وكل ذلك منفذ بغائق العناية والدقة ؛ اما فوق الارض فالابنية مدهشة ، واهمها الاهرام . ولقد دارت على مدى قرون مناقشات

بصد مدلول هذه الاهرام وغرضها ، والفرضيات في هذا المجال لا تحصى ، لكن قد ثبت اليوم على نحو قاطع على ما يبدو ان الفرض منها كان ان تكون بمثابة مسوِّرات لقبور المـسـوـك او الحيوانات المقدسة ، كقبر أبيس مثلا ، او قبور القطط والطيور المعروفة باسم ابي منجل ، الخ . وتقدم لنا الاهرام ، على اساس هذا الفهم ، صورة الفن الرمزي في مطلق بساطته ؛ فهي عبارة عن بلورات هائلة الحجم ، اشكال خارجية خلقها الفن لتحتمي شيئا ما داخليا ، وعلى نحو يوحي الينا حقا بانها ما وجدت الا لتسوير هذا الداخلي الذي تجرد من الطبيعي المحض الذي كان فيه . لكن مملكة الموت واللامنظور هذه ، التي تشكل مدلول الاهرام ، لا تعرض لنا بعد سوى مظهر واحد ، المظهر الشكلي للمضمون الفني حقا ، مضمون الانفصال عن الحياة العينية والمنظورة ؛ هذه المملكة هي كمملكة هادس (٢٠) ، لكن ما هي بعد بمملكة يسري في اوصالها تيار حي ؛ ما هي بعد بمملكة الروح الحر والحي ، وان ارتقت الى ما فوق الحسي .

لهذا فان الشكل الذي يؤوي هذه الداخلية يبقى ، بالقياس الى مضمونها المحدد ، محض غلاف خارجي .

هذا الغلاف الخارجي ، الذي وجد ليؤوي داخليا لامنظورا ، هو ما تمثله الاهرام .

---

٢٠ - هادس : إله الاموات والعالم السفلي عند الاغريق . «م»



## عبادات الحيوانات واقنعة الحيوانات

تحت ضغط الحاجة الى تجسيد الداخلي عينا باشكال خارجية ومنظورة ، انتهى الامر بالمصريين الى عبادة آلهة حيوانية حية من ثيران وقطط ، الخ . فالحي يتفوق على اللاعضوي الخارجي ، لان العضوية الحية تتضمن داخلا ، ان يكن له شكله الخارجي انذي هو مجرد علامة وإشارة ، فانه يبقى على كل حال داخليا ، ومحفوقا بالتالي بالسر . على هذا النحو يتحتم علينا ان نفر عبادة الحيوانات باعتبارها تصورا لداخل غامض سري له ، من حيث هو حي ، سلطان على كل ما هو خارجي محض . ونحن ننفر بلا شك من اعتبار بعض الحيوانات كالقطط او الكلاب مقدسة ، اي اننا لا نستطيع ان نعزو اليها صفة لا يستأهلها ، بحسب تصوراتنا ، سوى الروح . وهذه العبادة ليست رمزية من قريب او بعيد ، ما دام المعبود الالهي حيوانا واقعا وحيا ، كاييس مثلا . لكن المصريين استخدموا ايضا الشكل الحيواني استخداما ومزيا ، اي ليس لقيمته الذاتية ، بل كتعبير عن شيء اعم . وهذا ما يشهد عليه بمنتهى السذاجة استعمال اقنعة حيوانات ، وعلى الاخص في تصاوير عمليات التحنيط ، اذ نشاهد الاشخاص المكلفين بفتح الجثث وابتزاع الاحشاء ، الخ ، مقنعين باقنعة حيوانات . وليس من العسير علينا ان ندرك ان رأس الحيوان يستخدم في هذه المناسبات لا لذاته ، بل لتمثيل مدلول عام مستقل عن الموضوع . وفي حالات اخرى ، يقسرن الشكل الحيواني بوجه انساني ؛ وهكذا نشاهد ، مثلا ، وجوها انسانية على رأس اسد ، وكان المصريون يتصورون انها وجوه مينرفا ؛ كما نشاهد رؤوس صقور ورؤوس امون وقد جهزت

بقرون ، الخ. والمدلول الرمزي لجميع هذه الوجوه صريح واضح. كذلك فإن كتابة المصريين الهيروغليفية رمزية الى حد كبير ، إما لأنها تريد ان توحى بالمدلول بتصويرها لاشياء واقعية لا لذاتها ، وانما لارتباطها مع عموميات اخرى ، وإما (وهذا في غالب الاحوال) لأنها تمثل كل حرف ، في عناصرها المسماة بالصوتية ، بشيء يصدر حرفه الاول ، في اللغة المنطوقة ، صوتا هو عين الصوت المراد التعبير عنه .

- ٣ -

### الرمزية الكاملة :

ممنون ، ايزيس واوزيريس ، أبو الهول

كل وجه في مصر هو ، بصفة عامّة ، رمز او رسم هيروغليفي ، ليس له بحد ذاته مدلوله ، بل هو يدل على شيء آخر يمت اليه بصلة قري . بيد ان الرموز الحقيقية هي تلك التي تكون فيها هذه الصلات عميقة فعلا . وسوف نذكر بعض امثلة نختارها من بين اكثرها تواترا .

ان كانت الخرافة المصرية تشتبه ، من جهة اولى ، في وجود داخلية سرية غامضة في الشكل الحيواني ، فإنها تمثل ، من الجهة الثانية ، الوجه الانساني على نحو تلبث معه ذاتيته الداخلية بحضر المعنى في خارجه من دون ان يتهيا لها بعد ان تتفتح لتصل الى الجمال الحر . ورائعة حقاً من هذا المنظور تماثيل ممنون(٢١)

---

٢١ - ممنون : اسم بطل افريقي ، ملك الاحباش الذي قدم لتجسدة طروادة ولاقي حتفه على يد آخيل . وقد ذهب بعضهم مؤخراً الى ان احد التماثيل الضخمين لامينوفيس الثالث في طيبة انما يعود في الواقع الى ممنون . ولما اسطورة تقول انه كلما ضربت أشعة الشمس لمثاله ، اصدر اصواتا متناقضة . «٢»

الضخمة التي تمثله وهو منكمش على ذاته ، وذراعا مضمومتان الى جسمه ، وساقاه متلاصقتان ، بلا حراك وبلا حياة ، فسي قبالة الشمس حتى يتلقى نورها ليمسه ويحييه ويجعله يرن . ويؤكد هيرودوتس ان تماثيل ممنون تصدر اصواتا عند شروق الشمس . وقد مارى في صحة هذه الواقعة مراقبون متشككون، لكن اكّد من جديد صحتها فرنسيون وانكليز في الآونة الأخيرة ، واذا ما افترضنا بأن هذه الاصوات لا تصدر عن جهاز خاص ، امكن لنا ان نفسر هذا التصويت بالمقارنة مع الطفطة التي تحدثها بعض الجمادات عندما تفتس في الماء : وعليه نستطيع القول بأن الاصوات التي تصدرها هذه التماثيل الحجرية مصدرها الصدوع التي تنفتح وتغلق تحت تأثير الندى وبرودة الصباح ثم السخونة التي تعقبها بفعل اشعة الشمس الاولى . لكن هذه التماثيل الضخمة تعني ، من حيث هي وهوذ ، ان النفس الروحية لا تكمن بملء الحرية فيها ، كما تعني انها ، كتماثيل ، لا تتلقى الحياة من داخليتها ، مصدر الاعتدال والجمال ، بل تحتاج الى النسور الخارجي كيما يترجع صدى نفسها . وبالمقابل يرن صوت الانسان تحت تأثير احساسات خاصة به ، بفعل الروح الذي فيه ، دونما دافع خارجي ؛ ورسالة الفن في هذه الحال ، وبصفة عامة ، هي اطلاق الحرية للداخلي كيما يعطي نفسه الشكل الاكثر مطابقة . لكن داخل الوجه الانساني في مصر ما يزال بلا صوت ، وهو ينتظر الطبيعة لتدب الحياة فيه .

ومن التمثيلات الرمزية الاخرى تمثيل اوزيريس وايزيس . فاوزيريس يحبل به ، ثم يولد ، ثم يقتله إغصار ، لكن ايزيس تجدد في البحث عن عظامه المتناثرة ، وتعثّر عليها ، وتجمعها ، وتدفنها . والمادلول الاول لهذه القصة طبيعي صرف . وبالفعل يمثل اوزيريس ، من جهة اولى ، الشمس التي ترمز قصته الى دورتها السنوية ، ومن الجهة الثانية يرمز الى ارتفاع النيل وانخفاضه ، النيل الذي تروي مياحه وتخصب مصر بكاملها .

والحال انه تمر على مصر اعوام لا يهطل فيها مطر ، فلا تروى الارض في مثل تلك السنين الا بفيضانات النيل . ففي الشتاء يجري النيل على سرير ضحل المعق ، لكنه يأخذ بالارتفاع ابتداء من منقلب الصيف ، ويظل يوالي ارتفاعه طوال مئة يوم ، ويفيض عن ضفتيه ، ويتدفق على الاراضي المجاورة (هيرودوتس ، الكتاب الثاني ، ١٩) . وأخيرا ، وبفعل الحرارة ورياح الصحراء الساخنة ، يتبخر الماء ويرتد النهر الى سريره . وبصير فسي الامكان عندئذ زراعة الارض بلا جهد ، ويغطي وجه الارض نبات ارحم ، وينتش كل شيء وينضج . وما الشمس والنيل ، أفولهما ونهوضهما ، سوى القوى الطبيعية للارض المصرية التي يجسدها المصري عينيا في وجهي اوزيريس وايزيس الرمزيين . وبهذا يرتبط ايضا التمثيل الرمزي للحيوانات بدالة كل قسم من اقسام السنة ، مثلما يتطابق عدد الاثني عشر إلها مع عدد الشهور . بيد ان اوزيريس يشخص ، من الجهة الاخرى ، العنصر البشري : فهو الذي خلق الزراعة ، وفسرز الحقول ، واسس الملكية وانفوانين ؛ ولآثره هذه اسبغت عليه صفة القداسة ، وشملت عبادته نشاطاته الروحية المحض انسانية ، الوثيمة الصلة بالاخلاق والقانون . كذلك فانه قاضي الاموات ، وهذا ما يجله بمدلول مستقل تماما عن الحياة المحض طبيعية ، ويفضل هذا المدلول تبدا بالتلاشي الصفة الرمزية التي كان يمكن ان تكون له ، على اعتبار ان الداخلي والروحي هما اللذان يقدوان هنا مضمون الوجه الانساني الذي يشرع بإظهار داخلينه من خلال الشكل الخارجي الذي تتلبسه . بيد ان هذا التطور الروحي يتخذ بدوره مضمونا له حياة الطبيعة الخارجية التي يمثلها بطريقة خارجية ايضا : هياكل ذات عدد محدد من السلاليم والدرجات والاعمدة ، ومناهات مع انفاقها وعطفاتها وقاماتها . هكذا يمثل اوزيريس ، في شتى آناء تطوره وتحولاته ، الحياة الطبيعية والحياة الروحية على حد سواء ؛ وان تكن وجوهه ترمز

الى عناصر الطبيعة ، فان التفريعات المميزة لحياة الطبيعة ترمز بدورها الى النشاطات الروحية وتحولاتها . ولهذه الاسباب ، لا يبقى الوجه الانساني هنا مجرد تشخيص ، شانه في الاطوار السابقة ، وذلك لان الطبيعي ك ان بدا من جهة اولى وكانه هو مدلول ذاته ، يقدو من الجهة الثانية رمز الروح ويلعب ، بصفة عامة ، دورا ثانويا وتابعا في كل مرة يسمى فيها الداخل الى التعبير عن نفسه بالخارج . ويتلقى الوجه الانساني ، بحكم ذلك ، تشكيلا مغايرا تماما ، ويظهر ميلا الى التوجه نحو الداخلي والروحي ، وهذا على الرغم من ان الجهود المبذولة في هذا السبيل لما تغض بعد الى الهدف المنشود الذي هو حرية الروحي في ذاته . لهذا يظهر الوجه الانساني هنا محروما من الحرية ومن صفو الوضوح ، ضخما ، وقورا ، متحجرا ، متلاصق الذراعين والراس بباقي الجسم ، بلا رشاقة وحركة حية . والى ديداليس (٢٢) وحده تعزى مائدة تحرير الذراعين والساقين وإضفاء الحركة على الجسم .

بفضل هذا الترميز المتبادل تشكل رمزية المصريين سلسلة من رموز مترابطة بحيث ان ما يتجلى لمرة كمدلول لا يلبث ان يستخدم كرمز في مضمار مجاور . وترايط الرموز هذا ، الذي يتحول فيه المدلول الى شكل والشكل الى مدلول بالتناوب ، والذي يتصف بالفنى بالاشارات والايماءات من كل نوع وضرب ، والذي يقترب بحكم ذلك من الذاتية الداخلية ، القادرة وحدها على تبديل وجهتها ، اقول : ان ترايط الرموز هذا هو ما يعطي تلك التمثيلات تفوقها ، بالرغم من ان مدلولاتها المتعددة تجسمل

---

٢٢ - ديداليس : ممالي افرقي ميتولوجي ، بنى متاعة كريت التسي  
 حيس فيها المينوتور . وقد سجن فيها هو نفسه بامر من الملك مينوس ، لكنه  
 افلت منها باسطنامه لنفسه جناحين من الريش والشمع . ٢٢٥

تفسيرها صعبا .

صحيح ان المحاولات القائمة على قدم وساق في ايامنا هذه لفك الغاز تلك المدلولات لا تخلو من شطط وغلو في كثرة من الاحيان ، ولعل المدلولات التي كان المصريون يضعونها في آثارهم كانت اكثر وضوحا بكثير بالنسبة اليهم مما تبدو لنا . لكن لا مرية مع ذلك ، كما تقدم بنا القول ، في ان رموزهم تحتوي على الشيء الكثير ضمنا ، وعلى الشيء القليل جهارا . فهي فسي نظرنا اشغال جرى تصميمها وتنفيذها بنية الوصول الى مزيد من فهم الذات ، لكنها بقيت في منتصف الطريق الى هذا الهدف . وهذا ما يجعلنا نقول ان الآثار الفنية المصرية تحتوي على الغاز غير قابلة للفك لا بالنسبة الينا فحسب ، بل كذلك ، وجزئيا على الاقل ، بالنسبة الى اولئك الذين خلقوها .

الآثار الفنية المصرية ، برمزيتها الغامضة ، الغاز اذن . بل هي اللغز الموضوعي . ومن الممكن ان يرمز اليها هي نفسها بأبي الهول الذي هو رمز الرمزية . ففي مصر أعداد لا تقف تحت حصر من آباء الهول ، يصطف بعضها الى جانب بعض بالثبات ، وقد قدعت من صخر أصم ، وصقلت وغطيت بالنقوش الهيروغليفية ؛ واحجامها ، وعلى الاخص بالمقربة من القاهرة ، هائلة حتى ان مخالب الاسد المجهزة بها تصل وحدها الى علو قامة انسان . انها اجسام حيوانات راكدة ، قسمها العلوي ذو شكل بشري ، يعلوه احيانا رأس كبش ، ولكن في اغلب الاحيان رأس امرأة . وبتراعى لنا ازاءها ان الروح الانساني يريد الافلات من إسار القوة الوحشية الفاشمة البليدة ، من دون ان يفلح في الفوز بحريته كاملة وبحركيته تامة ، ومن دون ان ينجح في قطع جميع الاواصر التي لا تزال تربطه بما ليس هو وتشدد وثاقه اليه . هذا التطلع الى الروحية الواعية التي تمقل ذاتها ، لا في الواقع الوحيد الوائم لها ، بل في شيء يمت اليها بصلة قريب ، هذا ان لم يكن غريبا عنها كل القربة ، اقول: ان هذا التطلع هو ما يؤلف ماهية الرمزية

التي ، اذا ما وصلت الى هذه الدرجة ، جملت من الرمز لغزا .  
لهذا يظهر ابو الهول في الاسطورة الاغريقية حيث يمكن  
تأويله ، هنا ايضا ، رمزيا ، بوصفه الوحش الذي يطرح الازا .  
ومعلوم هو السؤال الملفز الذي طرحه : ما هو الحيوان الذي  
يسير صباحا على اربع قوائم ، وظهرا على اثنين ، ومساء على  
ثلاث ؟ وقد وجد اوديب حل هذا اللغز بقوله انه الانسان ، ورمى  
بابي الهول الى اسفل الصخرة الشاهقة . وحل الرمز لا يمكن  
الوصول اليه الا اذا عزي اليه المدلول الذي يستمد قيمته من  
ذاته والذي يذكر به النقش الاغريقي المشهور الانسان : اعرف  
نفسك بنفسك . معرفة لا سبيل الى الفوز بها غير سبيل الروح .  
وما يجعل الوعي نيرا انما هو الجلاء الذي يتيح لمضمونه العيني  
ان يشف عن ذاته من خلال شكل لا ينتمي الا اليه ، ولا غاية له  
الا الإبانة عنه ، ولا غرض له الا التعبير عنه ، دون التعبير عن اي  
مضمون سواه .

## الفصل الثاني

### رمزية الجليل

ليس من سبيل الى الوصول الى جلاء الروح الذي يقبس من ذاته عناصر شكله المطابق - الذي يؤلف تحقيقه هدف الفن الرمزي - سوى وعي المدلول في ذاته ، بمعزل عن عالم الظاهرات . ولأن المجوس ما استطاعوا اتجاز هذا الانفصال بين الشكل والمضمون بقوا شعبا بلا فن ؛ ولأن الهندوس ما استطاعوا حل التناقض بين الانفصال والوحدة ، رغم انه ضروري ، كان الفن الذي انتهوا اليه فنا غرائبي الرمزية ؛ ولأن المصريين لم يتوصلوا الى الاعتراف الحر والصريح بالداخلية ، او بالبدال المتحرر من الظاهر والظاهراتي ، جاءت رمزيته رمزية ملفزة وغامضة .



في الجليل تحديدا ينبغي ان نبحث عن الانفصال الصريح الاول بين الموجود - في - ذاته - ولداته وبين الحاضر الحسي، وبصورة اخرى الفردي الاختباري والخارجي ؛ في الجليل الذي يرفع المطلق الى ما فوق الوجودات المباشرة كافة ويحقق على هذا النحو تحررا ، مجردا في البدء ، يكون بمثابة الاساس للروحي. وان يكن المدلول المضاف عليه شكل جليل لما يتصور بعد كروحية عينية ، فانه يمد في الوقت نفسه انه هو الداخلية الموجودة في ذاتها والمركزة الى ذاتها والمجازة ، بحكم طبيعتها ، عن الوصول الى تعبيرها الحقيقي في تظاهرات متناهية .

لقد ميز كانت تمييزا مفيدا للغاية بين الجليل والجميل ، وما قاله في نقد ملكة الحكم (الفقرة ٢٠ وما يليها) ما يزال يحتفظ بأهميته ، رغم كل اسبابه وإطنابه ورغم اختزاله التعمينات كافة الى ما هو ذاتي : اي الى ملكات النفس والمخيلة والعقل ، الخ . هذا الاختزال لا يمكن ، بموجب مبدئه العام ، ان يعتبر مسوغا الا من زاوية معينة : فعلى اعتبار ان كانت كان يضع نصب عينيه على الدوام الجليل في الطبيعة ، وجدناه يقول بالفعل ، وبصريح العبارة ، ان الجليل ليس ملازما لاي موضوع من مواضيع الطبيعة ، بل هو موجود في نفسنا ، بمعنى اننا نستطيع ان نصل الى وهي تفوقنا على الطبيعة في داخلنا وخارجنا . انطلاقا من هذا يقول كانت ان «الجليل يحصر المعنى لا يمكن ان يكون ملازما لاي شكل حسي ، بل يطابق فقط افكار عقلنا التي تصاب بنوع من التنشيط وتستجيب لنداء النفس ، رغم استحالة تمثيلها الحسي المطابق وبسبب هذا اللاتطابق الذي يتم تمثيلها به» ( نقد ملكة الحكم ، الطبعة ٣ ، ص ٧٧ ) . ان الجليل بوجه عام هو مجهود للتعبير عن اللامتناهي ، مجهود لا يلقى في عالم الظواهرات اي موضوع يكون اهلا لتمثيله . والامتناهي ، بحكم من انه مجرد عن مجمل العالم الموضوعي ومتحول الى داخلي ،

يبقى ، من حيث هو لامتناه ، غير قابل للتعبير عنه ومنيعا دون اي تعبير عنه بواسطة المنتاهي .

ان المضمون الجديد الذي يتلقاه ، على هذا النحو ، المدلول يتيح لهذا الاخير ان يصير هو الواحد الجوهرى الذي يعارض كلية العالم الظاهراتى ، الواحد الذي لا وجود له ، وهو الفكر المحض ، الا بالنسبة الى الفكر المحض . لهذا لا يعود في مستطاع هذا الجوهر ان يجد شكله في العالم الخارجى ، وهذا ما يؤدي الى زوال الطابع الرمزي . لكن لو اردنا مع ذلك ان نعطي عن هذا الجوهر تمثيلا منظورا ، لما امكننا ان نفعل ذلك الا اذا تصورناه انه هو القوة المحركة للاشياء طرا ، هذه الاشياء التي بها وفيها يتكشف ويتبدى للعيان ، والتي معها يعقد بالتالي اواصر علاقات ايجابية . لكن ما ينبغي التعبير عنه هو واقع تعالي هذا الجوهر على الظاهرات الافرادية ، كما على مجملها ، الامر الذي لا يمكن ان تكون عاقبته سوى تحول العلاقة الايجابية الى علاقة سلبية تستلزم تظهر الجوهر من كل ما هو ظاهراتى وخصوصى ، وبالتالي من كل ما هو غير مطابق له ومن كل ما هو قابل للتلاشي والاضمحلال بالنسبة اليه .

هكذا نجدنا في مواجهة اشكال قيد التدمير من قبيل عين المضمون الذي تعبر عنه ، بحيث ان التعبير عن المضمون يعني في الوقت نفسه فناء التعبير . ذلك هو ما يميز الجليل ؛ وعليه ، وبدلا من ان نرى فيه ، مع كائنه ، حسا ذاتيا منوطا بأفكار العقل ، ينبغي ان نتصوره بالاحرى من حيث ان مصدره كامن فسي المدلول المطلوب تمثيله ، نعني الجوهر الواحد والمطلق .

اما المعيار الذي سنعتمده لتقسيم الفن الجليل فسنقبسه من العلاقة المزدوجة ، التي وصفناها للتو ، بين الجوهر من حيث هو مدلول وبين عالم الظاهرات .

ان الشيء المشترك بين هذين الضربين من العلاقات ، الايجابي والسلبى ، يكمن في تسامي الجوهر فوق الظاهرات الخصوصية

التي يفترض فيها ان تستخدم في تمثيله ، بالرغم من انه لا يمكن التعبير عن هذا الجوهر الا بالظاهري ، على اعتبار انه ، من حيث هو جوهر وماهوية ، مجرد من كل شكل ، وبالتالي منيع على الحدس العيني .

لقد وجد اول تصور ايجابي للجليل تعبيره في الفسبن **الحولبي** (١) ، كما يظهر إما في الهند ، وإما في زمن لاحق لدى الشعراء الأحرار والمتصوفين في فارس المسلمة ، وإما بمزيد من عمق الفكر والشعور ، في القرب المسيحي .

في هذا الطور يتم تصور الجوهر ، طبقا لتعيينه العام ، على انه محايث لجميع أعراضه المخلوقة ، ولكن من دون ان يختزل دورها مع ذلك الى مجرد خدم **للمطلق** او مجرد زخرفة لا غرض لها غير إبراز عظمته ، بل تكون لها ايجابيتها بفضل الجوهر المحايث لها، وهذا بالرغم من ان كل خصوصية لا وظيفة لها سوى تمثيل **الواحد والالهي** الذي هي انبثاق له . وهكذا فان الشاعر الذي لا يرى ولا يعجبه من الاشياء طرا سوى هذا **الواحد** ، الذي يفنى فيه هو نفسه مع كل ما يحيط به ، يكون قادرا على ان يقيم مع الجوهر ، الذي به يربط كل شيء ، علاقة ايجابية .

في جلال الشعر العبري تحديدا تلقى مدائح **سألبه** لقدرة الله **الأحد** وعظمته . فهذا الشعر يلغي محايثة **المطلق** الايجابية في الاشياء المخلوقة ، ويرى في الجوهر **الواحد** بما هو كذلك رب العالم وسيده ، بالتعارض مع سائر المخلوقات التي تعتبر ، بالقياس الى الله ، مجردة من كل قدرة وزائلة فانية . أما من

---

١ - **Panthéisme** : مذهب القائلين بوحدة الوجود ، بوحدة

الله والطبيعة ، وبأن الكون المادي والانسان ما هما الا مظهران للذات الالهية . «م»

حيث تمثيل قدرة الواحد وحكمته بمواضيع طبيعية او بمصائر بشرية متناهية ، فلسنا نجد هنا ذلك التشويه المفرط ، العالي فيه الى حد البشاعة ، الذي يميز الفن الهندوسي ، بل ان جلال الله معبر عنه على نحو يبدو معه كل ما هو موجود ، بكل القه وسطوعه وعظمته وروعته ، وكأنه جملة من أعراض ثانوية وظواهر عابرة بالمقارنة مع ماهية الله وثباته .

## - ١ -

### حلولية الفن

حين نستخدم كلمة حلولية ، نعرض انفسنا اليوم لضروب شتى من سوء الفهم . وبالفعل ، حين نتحدث من جهة اولى عن «الكل» ، نقصد ان نشير بهذه الكلمة الى الاشياء طرا ، ناظرين الى كل شيء منها في فرديته الاختبارية : فحين نتكلم عن علبة ، على سبيل المثال ، يكون مقصودنا العلبة الفلانية ، بلونها الفلاني ، وبحجمها الفلاني او شكلها الفلاني . ووزنها الفلاني ، الخ ؛ كذلك الحال عندما نتكلم عن بيت ، عن كتاب ، عن حيوان ، عن طاولة ، عن كرسي ، عن غيمة ، الخ . اذن حين يزعم بعض اللاهوتيين المعاصرين ان الفلسفة تنزل «الكل» منزلة الله ، فان بطلان هذا الاتهام لا يهتم ان يكشف على ضوء ما قلناه للتو بصدد معنى كلمة «الكل» . فمثل هذه الفكرة عن الحلولية لا يمكن ان تكون قد ولدت الا في بعض الادمغة الملتأنة ، ولا وجود لها في اية ديانة ، ولا حتى في ديانة الايروكيين والاسكيمو ، فما أبعداها وأقربها بالاولى من الفلسفة ! ففي ما يسمى بالحلولية لا يعني «الكل» اجتماع عدد لا يقع تحت حصر من اشياء خصوصية ، بل يعني

**الواحد** الجوهرى المباحث للأشياء ، ولكن بصرف النظر عن خصوصياتها وواقعتها الاختباري ، على اعتبار أن النبرة مشددة ، بالتالي ، لا على الخصوصي بما هو كذلك ، بل على النفس الكلية ، أو بتعبير أكثر دروجا ، على الحقيقي والكامل الكامنين في هذا الخصوصي ، كما في كل خصوصي آخر .

ذلكم هو المدلول الحق للطولية ، ومن وجهة النظر هذه تحديدا سنتناولها هنا . فهذا التصور هو على الاخص تصور الشرق : تصور الوحدة المطلقة بين الالهي وبين جميع الأشياء المصهورة في هذه الوحدة . **والإلهي** ، من حيث هو وحدة وكل ، لا يفرض نفسه على الوعسي الا غب زوال جميع المواضيع الخصوصية التي فيها يتجلى حضوره . إذن ، فمن جهة أولى يتصورون الالهي محايثا للمواضيع الأكثر تنوعا ، في الحياة وفي الموت ، في الجبال والبحر ، الخ ، وهذا بوصفه الوجود الأمثل والاكمل والأجل لكل الوجودات الممكنة ؛ لكن بما أن **الواحد** هو ، من جهة أخرى ، هذا وذاك وشيء آخر أيضا ، وبما أنه يكمن في كل شيء ، فإن كل ما هو فردي وخصوصي يبدو بحكم ذلك وكأنه زال والتفى ، إذ أن كل خصوصي ليس هو **الواحد** ، بل **الواحد** هو الذي يجمع في ذاته الخصوصيات كافة ويمتصها . فإن يكن **الواحد** هو الحياة ، على سبيل المثال ، فإنه أيضا الموت ، وبالتالي ليس هو الحياة وحدها ، وبهذا لا تكون الحياة أو الشمس أو البحر ، الخ ، هي الالهي والواحد من حيث هي حياة وشمس وبحر . لكن الاحتمالي ليس مطروحا هنا بعد ، في الوقت نفسه ، بصفته سائبا وتابعا ، كما في الجليل بحضر المعنى ؛ بل على العكس ، إذ يكسب الجوهر بما هو كذلك ، بحكم وجوده فسي الأشياء قاطبة ، طالما احتماليا وخصوصيا . لكن بالنظر ، من جهة أخرى ، إلى التفيزات العديدة التي تطرا على المواضيع الخصوصية ، وبالنظر أيضا إلى أن الجوهر لا يدع الخيال يعبهه

في هذا التمييز او ذاك ، بل ينتقل من واحد الى آخر ، لينفض  
يده منها جميعها بالتناوب ، ينجم عن ذلك ان الخصوصي هو  
الذي يبقى الاحتمالي الوحيد الذي يهيمن عليه الجوهر المحوّل  
على هذا النحو الى جليل .

ان.تصورا كهذا لا يمكن ان يجد تعبيره الفني الا في الشعر ،  
وليس في الفنون التشكيلية التي تضع امام الانظار بصفة دائمة  
المحدد والدقيق والفردى في «موجوديتها - في - هنا» ، مع  
ان المفروض بالمحدد والدقيق والفردى ، على العكس ، ان يعي  
ويتلاشى امام الجوهر التضمن في المواضيع المثلثة . حيثما  
تسند اذن الحلوية الخالصة ، فلا مكان للفنون التشكيلية من  
حيث هي نمط تعبير .

## - ١ -

### الشعر الهندوسي

كمثال اول على الشعر الحلوي ، سنستشهد بالشعر  
الهندوسي الذي أنتج من هذا المنظور ، الى جانب الفرائسي ،  
آثارا باهرة .

انطلاقا من الكلية والوحدة المجردتين ، انتهى الهندوس ، كما  
رأينا ، الى ابتكار آلهة متميزة ، نظير تريمورتي واندرا ، الخ ،  
لكن بدلا من الحفاظ على معالم هذه الآلهة ثابتة ومستقرة ، محوا  
قسماتها الواضحة الدقيقة ونفوا عنها كل طابع متميز ، ليحولوها  
من بعضها الى بعضها الآخر ، وليبادلوا اعلاها بأدناها ، وادناها  
بأعلاها . وهذا بحد ذاته كاف ليدلنا على ان الكلي هو السلي  
يعتبر عندهم الاساس الدائم للأشياء طرا . ولئن اظهر الهندوس  
ميلا مزدوجا في شعرهم ، بمبالغتهم من جهة أولى بالمواضيع

الخصوصية ليقربوا الشقة بينها وبين الكلي ، رغم طابعها الحسي ، وبمعارضتهم من جهة ثانية التجريد وبالتمسك بوضوح المواضيع ودقتها تمسكا سلبيا صرفا ، فان آثارهم الشعرية تفرز فسي الوقت نفسه بتمثلات طويلة خالصة يسمون من خلالها الى ابراز محابشة الاله في المواضيع التي تظهر وتتناهى وتختفي . هذه الكيفية في تصور العلاقات بين الكلي والخصوصي تبدو ، للنظرة الاولى ، مشابهة لتصور الوحدة المباشرة بين الفكر المحض والحسي ، هذا التصور الذي كنا التقيناه لدى المجوس ؛ لكن **الواحد والكامل** كانا يتمثلان عند هؤلاء بعنصر حسي ، هو النور ، بينما **الواحد** ، البرهمن ، عند الهندوس مجرد من الشكل ولا يبدو تصورا حلوليا الا بفضل تجسده في التنوع اللامتناهي لظواهرات العالم الحسي . هاكم ، على سبيل المثال ، ما قيل في كريشنا **(بهافاغافاد - جيتا ٢)** ، المطالعة السابعة ، ص ٤ ومسا يليها : «التراب والماء والريح ، الهواء والنار ، الروح والفهم والهوية : تلك هي العناصر الثمانية لقوة كياني ؛ لكن ينبغي لك ان تتعرف في كائنا آخر ، كائنا اعلى واسمى ، يحيي كل ما هو ارضي ، وعليه يقوم العالم ، منه تستمد الكائنات طرا اصلها ، وكذلك هلاكها ؛ لا شيء يسمو عليّ ، كل شيء منظوم بي ، مثلما تنظم انضاد اللؤلؤ بالخيط الذي تسلك فيه ؛ انا تكه ما هو سائل ؛ في ضياء الشمس والقمر كائن ؛ انا الكلمة المجازية في الكتب المقدسة ؛ انا الرجولة في الرجل ، الرائحة الخالصة في التراب ، الضياء في السنة اللهب ؛ انا الحياة في الكائنات جميعا ، والتأمل لدى المتسك . القوة الحية في ما يحيا ، الضياء في ما

---

٢ - بهافاغافاد - جيتا : اسم من الاماهايرانا يعلم فيه الاله كريشنا ابداعه طرق التأمل والتفاني وصلاح الاعمال . «م»

يلمع ؛ كل الطبيعات التي لها وجود حق ، اظاهسرة كانت ام غامضة ، تاتي مني ؛ هي مي ، ولست انا فيها . ان الوهم الذي تخلقه هذه الخواص الثلاث يخدع العالم فلا يتعرفني علسى حقيقتي ، انا الذي لا يحول ولا يتبدل ؛ لكن حتى الوهم الالهي ، المايا ، وهم يصدر عني ؛ عسير تخطيه ، لكن اولئك الذين يتبعونني يتخطونه» . ان الوحدة الجوهرية معبر عنها في هذا المقطع تعبيرا ساطعا لا لبس فيه ، سواء افيما يتعلق بالحاشية في الاشياء الموجودة ام بتجاوز الفردي .

كذلك يقول كريشنا من نفسه انه اكمل ما في الوجودات (المطالعة العاشرة ، ص ٢ وما يليها) : «انا ، بين الافلاك ، الشمس المشعة ، وبين البروج القمرية القمر ، وبين الكتب المقدسة كتاب الاناشيد ، وبين الحواس اعمقها ، وبين قمم الجبال انا ميو ، وبين الحيوانات الاسد ، وبين الحروف حرف الة ١ ، وبين الفصول الربيع المزه ، الخ» .

لكن هذا التعداد لاكمال الكمالات ، وكذلك تغيرات الشكل البحتة التي بها يتبدى المضمون ، المائل لذاته علسى الدوام ، مبلفا ما بلغ الغنى الذي يوطنه له الخيال ، تبقى مع ذلك ؛ وبسبب ثبات المضمون هذا وعدم قابليته للتبدل ، رتيبة للغاية ، وبالاجمال خاوية ومتعبة .

## — ٢ —

### الشعر الحمدي

ترقى الطولية الشرقية ، وعلى الاخص في شكلها الاسلامي كما صاغه الفرس ، الى مستوى اعلى من مستوى الحوليصة الهندوسية وتبر عن ذاتية اعمق .



وموقف الشاعر هنا تحقيق بالملاحظة .

فهو ، اذ يسعى الى استشفاف الالهي في الاشياء المخلوقة طرا وإذ يستشفه فيها فعلا ، يتخلى عن اناء الخاص ، ليقتل في الوقت ذاته محايثة الالهي في نفسه التي تكون على هذا النحو قد انعتقت واتسع رحابها ، وهذا ما يعود عليه بالداخلية الصافية والسعادة الحرة والغبطة البهيجة التي هي من قسمة الشرقي حين يعزف من خصوصيته ليستغرق في الازلي والمطلق ، وليطلب ويعاين في ما هو موجود حضور الالهي . هذا الاستغراق في الالهي وهذه الحياة التي ملؤها الغبطة البهيجة يمتان بأكثر من صلة الى التصوف . وينبغي ان نشيد ، من هذا المنظور ، بجلال الدين الرومي بوجه خاص ، وبذلك النماذج الفاتكة الجمال من شعره التي قدمها لنا روكرت (٢) Ruckert الذي استطاع ، بما أوتيته من قدرة رائعة على التعبير ، ان يلعب القوافي والالفاظ بكامل التفنن وملء الحرية ، على غرار اهل فارس بالذات . ان حب الله ، الذي يتماهى الانسان وإياه من خلال هجران نفسه اللامشروط لأناء ، بحيث لا يعود يعاين سواء أينما أجال الطرف من أنحاء العالم ، اذ هو عنده المصدر والمرجع لكل ما يحيط به ويقع تحت حواسه ، اقول : ان حب الله يشكل هنا المركز الذي لا يلبث ان يتسع نطاقه ليشع في كل اتجاه .

وفي حين ان خير الاشياء واجمل الاشكال لا تستخدم في الجليل بحصر المعنى ، كما سنبين ذلك عما قليل ، الا على سبيل الحلية لله ، ولا يبرز عظمة الواحد وبهاء مجسده حين يعرض لانتظارنا لكي نمجد فيه رب المخلوقات جميعا ، فان محايثة الالهي

---

٢ - فريدريك روكرت : شاعر ومسنشوق الماني، له اشعار وطنية وغنائية، فضلا عن ترجماته الشعرية من الفارسية (١٧٨٨ - ١٨٦٦) .  
\* ٢٥

في الاشياء في المذهب الحلولي ترفع ، على العكس ، العالسم الارضي ، الطبيعي والانساني ، الى مصاف قوة مستقلة . فحضور الالهي في ظاهرات الطبيعة وفي الشؤون الانسانية يحيي هذه وتلك ويبث فيها الروحية من دون ان تكف عن ان تكون ما هي كاتنة عليه ، ويخلق على هذا النحو علاقة فريدة بين الحس الداني ونفس الشاعر ، من جهة اولى ، وبين الاشياء التي يتغنى بها ، من الجهة الاخرى . وبفضل حس العظمة هذا الذي يغم النفس ، تبقى هذه الاخرة ، وقد تفتحت وعظمت ، في حال من الهدوء والحرية والاستقلال ، وتحقق من خلال وحدة هويتها هذه مع ذاتها ، وبقوة الخيال ، اتحادها الهادي ايضا مع نفس الاشياء ، وتتماهى بفرح مع اشياء الطبيعة ، مع ما كل ما هو جدير بان يسبح بحمده ويحب . صحيح ان الداخلية الرومانسية للعواطف والمشاعر في الغرب تنطوي على تمام ، لكنها بالاجمال ، وعلى الاخص في الشمال ، تعيسة ، مفتقرة الى الحرية وخائفة ، او اذا كانت اكثر ذاتية ، تلبث متجمعة على ذاتها ، مما يجعلها انانية وسريعة الانجراف . واكثر ما تلقى هذه الداخلية الكئيبة والسقيمة في الاغاني الشعبية للشعوب الهمجية . لكن الشرقيين ، وعلى الاخص الفرس المسلمين ، لا يعرفون سوى الداخلية الحسرة والسعيدة . فهم يتخلون بلا تحفظ وبملاء الفرح عن اناهم لله او لكل ما يستاهل التسبيح والتمجيد ، لكنهم يحافظون ، حتى في هذا التخلي ، على جوهريتهم الحرة ، حتى ازاء العالم المحيط . هكذا نرى حرارة الحب تتفتق عن غنى لا ينضب له معين فسي الصور البراقة الرائنة ، الناطقة بالفرح والجمال والسعادة ، المعبرة عن عواطف تنشد التفتح ببساطة ما بعدها غبطة . وحين يتالم الشرقي ويتقلب على فراش الشقاء ، يرى في اله وشقائه قرارا لا يبرد للاقدار ، ويحافظ على كامل وثوقه بنفسه ، من دون ان يساوره شعور بالخور والسقم والظنى ، ومن دون ان

يسمح للأفكار السود بأن تستحوذ عليه . ان اشعار حافظ (٤)  
فيها ما فيها من الشكوى من الحبيبة ، الخ ، لكنه يبقى ، حتى  
في الألم والتوجع ، لامباليا مثله في السعادة . يقول في احدي  
قصائده :

اعترافا بالجميل ، ولأن  
حضور الصديق يبهجك  
احترق في الألم كشعلة  
وكن مسرورا .

ان الشمعة تتعلم كيف تضحك وتبكي ؛ تضحك بضيائها  
الفرح من خلال اللهب ، بينما تذوب بدموعها الساخنة ؛  
وباحتراقها تنشر ضياء يبهج الانفس . وكذلك هو الطابع المأم لكل  
هذا الشعر .

الازهار والاحجار الكريمة ، الورد والهزار ، هي اكثر الاشياء  
التي تتردد في صور الشعراء الفارسيين . وغالبا ما يمثلون  
الهزار وكأنه خطيب الوردة . فحافظ ، مثلا ، كثيرا ما يتكلم عن  
حياة الوردة وحب الهزار : «يا سلطنة الجمال ، يا وردة ، كوني  
كريمة ولا تردي حب الهزار» . ويتكلم عن هزار روحه بالذات .  
اما نحن ، فحين نتكلم في اشعارنا عن الوردة والهزار والخمر ،  
الخ ، فاننا نتكلم عنها على العكس بطريقة اكثر ثرية بكثير ؛  
فالوردة عندنا حلية ، وقائلنا يقول : «مكمل بالسود» ؛ او حين  
نصفي الى تفريد الهزار ، يخامرنا شعور بالتعاطف والتحنان ؛  
وحين نحسي الخمر ، نقول اننا نفعل ذلك لنطرد همونا .  
وبالمقابل ليست الوردة عند الفرس لا حلية ولا صورة ولا رمزا ،

---

٤ - شمس الدين محمد حافظ : شاعر فارسي غنائي ، له قصائد رائعات  
في الحب ، جمعت اشعاره في ديوان يعرف باسم «ديوان حافظ» (١٣٢٠ -  
١٣٨٩) . «م»

بل تتبدى للشاعر وكأنها كائن حي ، كأنها الخطيبة الحية ،  
فيستغرق بكامل روحه في نفس الوردة .

هذه القسّمات من حلوية باهرة نلفاها من جديد في الشعر  
الفارسي الحديث . فقد تحدث مؤخرًا السيد فون هامر  
Hammer ، مثلاً ، عن قصيدة بعث بها الشاه في عام ١٨١٩ ،  
مع بضع هدايا أخرى ، الى الامبراطور فرانسوا (٥) . وقد  
تضمنت في ستة وثلاثين الف بيت مزدوج من الشعر قصة مآثر  
الشاه الذي أطلق اسمه بالذات على شاعر البلاط .

ويبدو أن غوته ذاته ، بعد ان بدأ شبابه بقصائد كثيية  
ارتفعت فيها مشاعره الى اعلى درجة من التركيز ، رجع لديه  
الميل ، لما تقدم به العمر ، الى ذلك الصفو الكبير اللامبالي ؛ وحتى  
عندما طرق ابواب الشيخوخة ظل منفتحاً على إلهام الشرق ،  
محافظاً على فورة دمه الشعرية ، ودلّ ، حتى في مجادلاته  
ومناظراته ، على حرية في العاطفة لامبالية كانت بالنسبة اليه مصدر  
سعادة لامتناهية . وما أشعار ديوانه الغربي - الشرقي بأشعار  
متكلفة ، كما لم تملها مناسبات اجتماعية عديمة الاهمية ، بل هي  
فيض حر لعاطفة غير مكبلة بأي قيد :

لآلىء الشعر  
التي سفحها موج هواك الهائج  
على شاطئء الحياة المقفر  
التقطيها برشاقة  
باناملك المشيقة  
المحلة بجواهر الذهب .

---

٥ - هو فرانسوا الثاني : من مواليد فلورنسا . امبراطور جرمانى بين  
١٧٩٢ و ١٨٠٦ ، ثم امبراطور النمسا الوراثى بين ١٨٠٤ و ١٨٣٥ ، حيث مات  
يعرف باسم فرانسوا الاول (١٧٦٨ - ١٨٣٥) . ٥٥

ويقول مخاطبا حبيبته :

خذيها  
ضعيها حول عنقك  
على جيدك  
انها قطرات غيث من الله  
نضجت في صدفة خفية .



ما كان للشاعر ان ينظم هذه الاشعار لو لم يكن له عقل  
شمولي ، واثق من نفسه ، قادر على التصدي للعواصف جميعا ،  
ولو لم يتميز بعمق الشاعر وفتوتها وب :

عالم من اندفاعات حيوية  
ترهص سلفا في توترها وامتلائها  
بحب البلب ،  
بتفريد النفس المثل .

- ٣ -

### العلم الروحاني المسيحي

ان العلم الروحاني كما تكون في حضن المسيحية ، مكتسبا  
بطابع اكثر ذاتية ، يرى الى الوحدة الحولية من منظور السدات  
التي تشعر باتحادها بالله وتحس بحضور الله في الوعي الذاتي .  
ولن استشهد هنا الا بمثال واحد ، هو مثال انجيلوس سيليزيوس  
الذي عبر بقوة صوفية رائعة ، وبجراحة مرموقة ، وبعمق تصور  
واحساس ، عن حضور الله في الاشياء ، عن اتحاد الانا بالله ،

واحد الله بالذاتية البشرية . وبالمقابل ، تلح الحلولية الشرقية أكثر على تصور جوهر واحد في الظاهرات جميعا ، وعلى تخطي الذات عن أنها ، مما يتيح لوعيها أن يتوسع فيتخطى حدود الحياة العادية ، ومما يتيح لها هي ذاتها أن تصل ، وقد اعتقت أتم الانعتاق من العالم المتناهي ، الى سعادة الانحلال وغبطة الدوبان في عالم كبير عظيم .

- ٢ -

## فن الجليل

الجوهر الوحيد الحقيقي هو ذاك الذي يؤلف مدلول الكون بأسره ، والذي بصفته هذه يتصوره التصور . والحال أنه ليس للتصور أن يتصوره جوهرًا إلا بقدر ما ينعتق من حاضر الظاهرات القلب وواقعها ليؤكد استقلاله عن العالم المتناهي . وإنما عندما نتصور الله متجردًا من الشكل ولا ماهية له سوى الماهية الروحية المحض ، بالتعارض مع العالم والطبيعة ، نعتق الروحي من كل رباط له بالحسي والطبيعي ونحرره من إسار الوجود المتناهي . غير أن الجوهر المطلق ، وهذا بعكس التصور الذي هو موضع اهتمامنا هنا ، يحافظ على بعض العلاقات مع العالم الظاهراتي بعد أن يكون قد انسحب منه ليركز ذاته على ذاته . وهذه العلاقات سلبية الطابع ، بمعنى أن العالم في مجمله ، ورغم عدد ظاهراته وقوتها وكبرها ، مطروح بصراحة ووضوح على أنه ، بالتقياس إلى الجوهر ، عنصر سالب ، مخلوق من قبل الله وتابع لله وفي خدمة الله . العالم متصورٌ إذن كتجلٍ لله ، والله بذاته هو الراهة التي بفضلها يتمتع المخلوق - رغم أنه لا حق له

بداية في الوجود - بالوجود ويؤكد ذاته ؛ لكن وجود المناهسي وجود بلا جوهر ، والخلقة عاجزة وفانية في مواجهة الله ، وبذلك يتجلى أيضا في الرافة عمل الخالق الذي ان كان يظهر للعيان من جهة اولى عجز ما هو سالب في ذاته ، فانه من الجهة الثانية يجعل الجوهر يبدو وكأنه وحده المحب بالقوة . وهذه العلاقة بين المخلوق والخالق هي التي تعطي الفن ، متى ما وضع يده عليه ليتخذها اساسا لمضمونه ولاشكاله على حد سواء ، طابعه الجليل بحصر المعنى . وبالفعل ، يخلق بنا ان نميز بين جمال المثال وبين الجليل . فالواقع في المثال مشرب بالداخلية ، بحيث يقوم بين الطرفين تطابق امثل يكون لتداخلهما وتنافدهما بمثابة العلة ؛ اما في الجليل ، على العكس ، فان الخارجي ، الذي فيه يتجسد الجوهر ، يشغل مرتبة ادنى ويؤدي دورا تابعا بالقياس الى الجوهر ، علما بان هذه الدونية وهذه التبعية هي الشرط اليتيم المطلوب كيما يمكن لله ، المتجرد من الشكل والذي لا سبيل الى التعبير عن ماهيته الايجابية عن طريق ما هو دنيوي ومتناه ، ان يجد مع ذلك تعبيرا منظورا في عمل فني ما . ان المدلول فسي الجليل يحتل مكانة الصدارة ، والاستقلال الذي يتمتع به يجعل كل الخارج في حالة تبعية تامة له ، بمعنى ان الخارج ، بدل ان يحتوي الداخلي ويشف عنه ، لا يمثل هذا الداخلي الا متجاوزا له ، متخطيا اياه .

في الرمز ، كان الشكل هو الذي يلعب الدور الرئيسي . وكان الفرض منه ان يكون له مدلول ، ولكن من دون ان يكون في مقدوره التعبير عنه كامل التعبير . اما الان فان المدلول بكل جلالاته يهب لمعارضة هذا الرمز ومضمونه الالامناز ، ويفقد الممثل الفني تعبيرا عن الماهية الخالصة ، المتصورة على انها هي التي تعطي كل شيء من الاشياء مدلولاً ؛ ومن ثم فان عدم التطابق بين المدلول والشكل الذي كان السمة المميزة للرمز بما هو كذلك

يقدم الان عدم تطابق بين مدلول الله الذي يتظاهر على امتداد الواقع وبين عين هذا الواقع الذي يتجاوزه ويسيطر عليه. وليس للعمل الفني الا ان يعبر عن هذا المدلول ، بكل ما ينطوي عليه من جلاء ، وبذلك يظهر للعيان كل ما في الله من جلال . وعليه ، ان يكن مباحا لنا وصف الفن الرمزي بأنه مقدس ، وذلك بقدر ما يتخذ من الالهي مضمونا لابدياته ، فان فن الجليل بالمقابل يمكن ان يعتبر فنا مقدسا بالتحريف ، فنا مقدسا لا غير ، لان رسالته الوحيدة ان يمجّد الله .

ان مضمون فن الجليل ، اذا ما نظرنا الى مدلوله الرئيسي في مجمله ، يبدو اكثر محدودية ايضا من مضمون الفن الرمزي بحصر المعنى ، هذا الفن الذي لا يتخطى الصبو الى الروحي والذي يقيم تيار مبادلات دائما بين الطبيعي والروحي ، إما بعزوه الى المواضيع الطبيعية مدلولاً روحياً ، وإما بإشغافه عن الطبيعي من خلال الروحي .

هذا النوع من الجليل ، في تعيينه الاول والبدائي ، هو السمة الرئيسية للتصور العبري وشعره المقدس . فهنا ، حيث يتعدى رسم صورة عن الله كافيّة بقدر او بآخر ، لا مكان للفنون التشكيلية : فمثل هذا التصور لا يمكن التعبير عنه الا بالكلمات ، اي بالشعر .

هاكم ما يكشفه لنا تمحيص اكثر عمقا لهذه المرحلة من تطور الفن .

## - ٩ -

### الله خالق العالم وسيدّه

ان المضمون الاعم لهذا الشعر هو الله ، سيد العالم الذي هو



في خدمته ، الله ، الذي يدل أن يتجسد في العالم الخارجي ،  
انسحب منه ليؤوب الى وحدته المتوحدة . وعليه ، فإن ما كان  
في الرمزي يحصر المعنى ما يزال ملتصقا وملتبسا ، ينشطر هنا  
الى مظهريه الاثنين كموجودة - في - ذاتها مجردة لله وكوجود  
عيني للعالم .

ان الله ذاته ، من حيث هو تلك الموجودة - ل - ذاتها  
المحضة للجوهر ، هو بلا شكل ، ولا يمكن على اساس هذا  
التجريد تظهيره للخارج على نحو منظور . اذن فما يستطيع  
الخيال تحقيقه في هذه المرحلة ليس هو المضمون الالهي في  
ماهويته المحض ، لان هذه الماهوية لا تسمح للفن بأن يمثلها في  
شكل مطابق ، وذلك ما دام المضمون الوحيد الباقي هو مضمون  
علاقات الله بالعالم المخلوق من قبله .

الله هو خالق الكون . هذا هو أنقى تعبير عن الجليل . فلول  
مرة تختفي ، بالفعل ، فكرة التناسل ، فكرة الولادة الطبيعية  
الصرف للأشياء في قلب الله ، لتحل محلها فكرة **الخلق** من قبل  
قوة وسلطة روحيتين . « قال الله للنور : كن ، فكان ! » : ذلك  
هو المثال النموذجي للجليل ، كما كان أوضح لونجينوس (٦) . ولا  
رب في ان الرب السيد ، الجوهر **الواحد** يتظهر للخارج ، لكن  
تظهيره يأتي في منتهى النقاء ، لاجسديا ، أثريا : انه الكلمة ،  
المبرة عن الفكر بوصفه قوة روحية ، بأمرها يسقط للحال كل ما  
هو موجود في حال من طاعة خرساء .  
بيد ان الله لا ينتقل الى هذا العالم المخلوق وكأنه بالفعل

---

٦ - لونجينوس : فيلسوف اغريقي ومستشار الملكة زنوبيا في تدبر ،  
مزي اليه خطأ «بحث الجليل» الذي ترجمه بوالو. اعلمه الامبراطور اورليانوس  
لتشجيعه زنوبيا على التخلص من الوصاية الرومانية (١١٣ - ١٧٢) . «م»

واقعه : بل يبقى حبيس ذاته ، من دون ان تتولد عن هذا الانفصال ثنائية ما . وآية ذلك ان ما هو خارجي هو منيعه الذي لا يتمتع بأي استقلال عنه ، وهو لا يوجد الا ليكون شاهدا على حكمته ، على رافته وعدله . ان الواحد رب الكل ؛ هو ليس حاضرا في اشياء الطبيعة ؛ لكن اشياء الطبيعة هذه ما هي الا اعراض عاجزة ، واقصى ما في مستطاعها ان تتم عن ظاهر الماهية ، بدل ان تكون تظاهرها الحقيقي .

## - ٢ -

### العالم التام والمجرد من صفة الالهية

ما دام الله الواحد مفصولا على هذا النحو عن عالم الظاهرات المعبية ومشتبا في ذاته ، وما دام العالم الخارجي ، من جهته ، متعينا على هذا النحو كعالم متناه وثانوي المنزلة ، فان عالم الطبيعة وعالم الانسان يصير لهما من الان فصاعدا مقصد جديد : تمثيل الالهى للكشف بمزيد من الجلاء عن تناهيهما بالذات .  
و اول ملاحظة يمكن لنا الافصاح عنها في وضع كهذا هو ان الطبيعة والشكل الانساني يظهران للمرة الاولى فارغين مسن الالهية ، متلبسين مظهرا نثرى . يروي الاغريق انه فيما كان ابطال بعثة الارغوت (٧) يجتازون مضيق هلبونت (٨) : اذا

---

٧ - الارغوت : في الميتولوجيا الافريقية ، مفامرون ابطال ركبوا السفينة هارغوه بامرة جاسون الظفر بالجرة الذهبية من مملكة كولخيدا .  
٨ - هلبونت : الاسم الافريقي لمضائق الدردنيل .

بالصخور ، التي كانت حتى ذلك الحين تتقارب وتباعد بالتناوب محدثة جلبة عظيمة ، تتجمد على حين فجأة ، وكان جذورها قد تثبتت الى الابد . وكذلك الحال في شعر الجليسل المقدس : فالعالم المتناهي يكون ، بالقياس الى الكائن اللامتناهي ، متجمدا في تعيينه العقلاني ، بينما لا شيء يبقى في مكانه في التصور الرمزي ، على اعتبار ان المتناهي يمكن له في هذا التصور في كل لحظة وأن ان يتحول الى إلهي ، كما ان الالهي ، من جهة اخرى ، يمكن له بما هو كذلك في كل لحظة وأن ان ينزل في المتناهي . وعندما تنتقل ، على سبيل المثال ، من شعر الهند القديمة الى العهد القديم (٩) ، نجد انفسنا قد انتقلنا في الحقيقة الى صعيد آخر يتراءى لنا فيه أننا في وسط مألوف لدينا ، مهما تكن الأوضاع والاحداث والاعمال والشخصيات الموصوفة فيه غريبة ومختلفة عن اوضاع عصرنا واحداثه واعماله وشخصياته . فمن عالم اختلاط وهذيان تنتقل الى اوضاع ونعابن وجوها تبدو لنا طبيعية تماما ، ولا تلاقى اية مشقة في تفهم قسّماتها النبوية الواضحة ، الدقيقة ، المطابقة للحقيقة .

في هذا التصور الذي لا يتدخل في المسار الطبيعي للاشياء والذي يدع قوانين الطبيعة تفعل فعلها ، تعلن **المعجزة** لأول مرة عن ظهورها . فكل شيء في نظر الهندوسي معجزة ، وبالتالي لا شيء يبعث على العجب والدهشة . وفي جو تتمزق فيه في كل لحظة الروابط المنطقية ، ولا يبقى فيه شيء في مكانه او يحافظ على شكله ، ليس ثمة من معجزة ممكنة . وبالفعل ، ان العجيب المدهش يفترض وجود الوعي الصاحي العادي وتسلسل الظاهرات المنطقي ؛ وحدث انقطاع في هذا التسلسل المنطقي الشائع بفعل

تدخل قوة عليا هو وحده الذي يتمخض عما يسمى بالمعجزة . لكن لا يسعنا أن نقول أن المعجزات تشكل التعبير النوعي حقا عسى الجليل ، إذ أن نقصان العادي لظواهر الطبيعة ، مثله مثل تلك الانقطاعات ، هو من فعل إرادة الله وانصياع الطبيعة .

الجليل بحصر المعنى يكمن إذن في أن العالم المخلوق يظهر في جملته ، بموجب هذا التصور ، متناهيا ، محدودا . لا قوام له بوسائله الذاتية ولا يدين باستقراره لذاته : إنما ينبغي أن يعتبر تكملة لا وجود لها ألا لتشهد على عظمة الله ومجده .

### - ٣ -

#### الفرد الإنساني

في هذا الاعتراف بطلان الأشياء ، في هذا الإجلال والتعجيد لله يلقي الفرد الإنساني، في هذا الطور ، سعادته وعزائه وتلبيته . وتقدم لنا المزامير من هذا المنظور أمثلة كلاسيكية على الجليل الحق . فهي في كل عصر وزمان نموذج يعبر ، بتسامي باهر أسر ، عما يجده الإنسان في تمثله الديني لله . فلا شيء في هذا العالم مباح له أن يصبو إلى الاستقلال . إذ كل ما هو موجود إنما هو موجود بقوة الله وليس لوجوده من غاية سوى الشهادة على مجد الله ، وكذلك على البطلان الجوهري للعالم . وعليه ، حين نرى الخيال مستغرقا في عملية توسيع داخلي للجوهرية ، من خلال مذهب الحلولية ، لا يبقى لنا من خيار إلا أن نتأمل ونعجب بتسامي النفس التي تنفض يدها من كل شيء كي تجهر بمجسده الله وحده . والمزمور الرابع بعد المئة هو ، من وجهة النظر هذه ، من أعظم المزامير وقعا في النفس : « يا رب الهي قد عظمت مجدا ، وجلالا لبست . اللابس النور كتوب ، الباسط السموات

كسجادة» ، الخ . ان النور والشمس والسحب واجنحة الريح ليست شيئاً في ذاتها وبحد ذاتها ، بل هي محض رداء خارجي ، واسطة او رسول في خدمة الله . وبمقرب ذلك تسبيح بحكمة الله الذي خلق كل شيء بحسبان : العيون التي تنفجر في الابدية ، المياه التي تسيل بين الجبال وفوق القمم التي فيها تسكن طيور السماء المفردة بين الافئدة ، والعشب والخمر الذي ينعش قلب الانسان وارز لبنان الذي الرب غرسه ، والبحر الذي تسبح فيه حيتان بلا عد خلقها الله لتلعب فيه . وكل ما خلقه ، الله حافظ له ، لكنك «تجيب وجهك فترتاع الخلائق ، تنزع ارواحها فتموت والى ترابها تعود» . ويصف الزمور التسمون ، وهو «صلاة لموسى رجل الله» ، بقوة تعبيرية اكبر رقة حال الانسان وسرعة عطبه : «ترجع الانسان الى غبار وتقول ارجعوا يا بني آدم .. جرفتهم كالسيل ، فكانوا كسبات ، كعشب في الغداة يذبل ، يحصد صباحا فييبس مساء . بفضبك صرنا من الفانيين ، وبسخطك سنفادر مكرهين هذا العالم ذات يوم» .

بفكرة الجليل يرتبط اذن لدى الانسان الاحساس بتناهيته وبالهوة التي لا قرار لها التي تفصله عن الله .

لكن فكرة **الخلود** تبقى في بادىء الامر غريبة عن تصور الجليل هذا ، لان هذه الفكرة تفترض ان الينا الفردي ، النفس ، الروح الانساني يوجد في - ذاته - ولداته . اما في الجليل ، فان **الواحد** هو وحده غير القابل للفناء ، وكل شيء ، بالقياس اليه ، خاضع للولادة والزوال ، ومعدود متناهي وغير حر .

من هذا التصور يولد الاحساس ب**فغاوة** الانسان امام الله . فالتسامي الى الله يقوم اصلا على خشية الرب وعلى الارتعاد امام غضبه ؛ والالم الذي يسوط الانسان بسوطه ، احساسا منه بهشاشته وسرعة عطبه ، يجد ترجمته المؤثرة فسي الانين والشكوى والانتحاب والمويل الذي يمزق نياط القلوب والذي من عمق اعماق الانسان يندفع نحو الله .

أما حين يستسلم الإنسان ، على العكس ، لثنايه ، ويُقنع به ، ويستقر به مقامه فيه ، فإن هذا التناهي المرام والمقصد يظهر عندئذ بصفته الشر الذي هو ، من حيث هو شر وخطيئة ، خاصة الطبيعي والبشري ، وغريب بالتالي عن الجوهر المائل على الدوام لدانه غربة الألم والسلب منه .

بيد أن هشاشة الإنسان بالذات تجعله في موقف حرج ومستقل . فمن إرادة الله الهادئة والحازمة ومن قراراته تنبع بالنسبة الى الإنسان **الشريعة** ، من جهة أولى ، وينطوي إجلال الله بالنسبة الى الإنسان ، من جهة ثانية ، على تمييز واضح وكامل بين الإنسان والالهي ، بين المتناهي والمطلق ، بحيث أن الذات هي عينها التي تفقدو قدرة على الفصل في الخير والشر وعلى الاختيار بينهما . وعلى هذا النحو يملو مقام الإنسان في نظر نفسه . والفرد ، برضوخه **للشريعة** التي أنزلها الله ، يضيف على علاقاته بالله طابعا **إيجابيا** ، ثم لا يلبث أن يدرك أن كسل الجانب السلبي من حياته وآلامه وأوصابه إنما هي عاقبة تمرده على **الشريعة** ، بينما الجانب الموجب من حياته ورغد عيشه وأفراحه ومسراته هي ثمرة انصياعه **للشريعة** . العقاب او الامتحان في الحالة الاولى ، والمكافأة في الثانية .

## الفصل الثالث

### الرمزية الداعية في الفن التشبيهي

خلافا للرمزية اللاواعية بحصر المعنى ، يبرز الجليل للعيان ، من جهة أولى ، انفصالا بين المدلول المعروف ، في أعماق ما فيه ، وبين تظاهراته الخارجية ، ويبرز من الجهة الثانية عدم تطابق ، مباشرا او غير مباشر ، بين المدلول وتظاهراته ، على اعتبار ان المدلول ، من حيث هو الكلي ، يتجاوز الواقع وخصوصياته . لكن المضمون بحصر المعنى ، اي الجوهر العام للأشياء طرا ، ما كان من الممكن أن يفدو ، في الخيال الحلولي وفي ابداعاته الجليلة ، قابلا للادراك بمنأى عن كل علاقة بتعبير خارجي ما ، ولو كان غير

مطابق لماهيته . بيد ان هذه العلاقة كانت تؤلف جزءا من الجوهر ذاته الذي يجد في سلبية اعراضه الدليل على حكمته ورافته وقوته وعدله . لهذا تبدو العلاقة بين المدلول والشكل ، هنا ايضا ، بصورة عامة على الاقل ، على انها هي الاساسية والضرورية ، بمعنى ان المدلول والشكل لم يفدوا بعد خارجيين بالنسبة الى بعضهما بعضا . لكن هذه الخارجية ، التي لا توجد الا في ذاتها ان جاز القول في الفن الرمزي ، تظهر للعيان على نحو سافر في الاشكال التي علينا ان ندرسها في هذا الفصل الاخير المفرد للفن الرمزي . وبوسعنا ان نطلق على هذه الاشكال اسم **الرمزية الواعية** ، او بتعبير ادق اسم **الفن التشابهي** .

ينبغي بالفعل ان نفهم بالرمزية الواعية الرمزية التي لا تعي المدلول فحسب ، بل تصدر على نحو صريح على وجود تمايز بينه وبين تمثيله الخارجي . والمدلول المبرع عنه على هذا النحو لا يتبدى جوهريا في الشكل المعطى له ، كما الحال في الجليل . والعلاقة القائمة بين المدلول والشكل لا تعود ، كما في الطيور السابق ، علاقة يكمن تبريرها ، عند الاقتضاء ، في المدلول ذاته ، بل تسمى علاقة عرضية بحتة ، يكمن مصدرها في ذاتية الشاعر ، في الطريقة التي يتناول بها او يعمق موضوعا خارجيا ، في حيوية قريحته واربنته وقدرته على الابتكار . وفي مقدوره عندئذ ان يجعل نقطة انطلاقه اما ظاهرة حسية يعزو اليها مدلولاً روحيا ، وإما فكرة او تمثلا داخليا حقيقيا او نسبيا ، يضيف عليه شكلا مجازيا ، او في مقدوره ايضا ان يقيم علاقة بين صورتين تمييزانتهما متماثلة تقريبا .

هذه الكيفية في الربط بين المدلول والشكل تختلف اذن بادية ذي بدء عن الرمزية الساذجة واللاواعية بكون الذات تصصرف الطبيعة الباطنة للمدلولات التي اختارها كمضمون ، وكذلك الطبيعة الباطنة للظواهر الخارجية التي تستخدمها على سبيل



التشبيه بفية تجسيد المضمون عينا ، وبكونها تقارب بين تلك المدلولات وهذه الظاهرات عن سبق نية واعية . لكن الفارق الحقيقي بين هذه الرمزية الواعية وبين الإبداعات الجلية يكمن في الواقعة التالية : فمن جهة أولى ، أن يكن العمل الفني في الرمزية الواعية هو بذاته الذي يبرز للعيان الانفصال والتقارب معا بين المدلولات وأشكالها العينية ، فمن الجهة الثانية لا يعود **الطلق** هو المأخوذ كمضمون ، بل بدلا منه مدلول معين ومحدد . وينجم عن ذلك أن العلاقة التي تمثل لانظرنا لا تعود هي عين العلاقة القائمة في الجليل ، وأنه بالرغم من الانفصال المرام بين المدلول بحصر المعنى وبين تحقيقه الخارجي تقوم بين الاثنين مع ذلك علاقة لها ، في قلب التشابه الواعي ، مفاعيل مماثلة لتلك التي كانت الرمزية اللاواعية تسعى إلى الحصول عليها على طريقته .

أما فيما يخص ، في هذه الشروط ، **المضمون** ذاته ، ففي استطاعتنا القول أن **الطلق** لا يعود هو الذي يشكل مدلوله الراجع الكفة . فبفعل الفصل بين الوجود العيني وبين المفهوم ، وبنتيجة المقاربة بينهما معا ، ولو على سبيل المشابهة ، يدخل الوعي الفني ، حال قبوله بهذا الشكل المعطى أو ذاك بوصفه الشكل الأخير والانسب ، في دائرة **المتناهي** ؛ وبذلك لا يعود للمدلولات الممثلة ، بحكم اقتباسها من معين هذه الدائرة ، من صلة **بالطلق** بوصفه المدلول الأساسي للأشياء طرا . وهذا بينما كانت الأشياء جميعا تستمد ، في الشعر المقدس ، مدلولها من الله ذاته ؛ فالأشياء كلها ، خارجا عنه ، فانية ولا موجودة . ولكن كيما يمكن للمدلول أن يجد في ما هو **مضبوط** ومتناه في ذاته صورة تشبهه أو بينه وبينها تشابهات ، فلا بد أن يكون هو عينه محدودا ، وعلى الأخص أن الصورة ، على كونها خارجية بالنسبة إلى الموضوع ومختارة من قبل الشاعر عسفا ، تظل تعتبر ، في المرحلة موضع دراستنا هنا ، بحكم **مشابقتها** للمضمون ، مطابقة له نسبيا . أما الجليل فلا يبقى منه في الفن التشابهي سوى

معلم واحد : فكل صورة ، بدل ان تكون تمثيلا مطابقا للمضمون ، هي محض تمثيل تشابهي .

ان الفن ، القائم على نمط الترميز هذا ، يؤلف من جهة أولى ، وللأسباب التي عددناها ، نوعا ثانويا ، وذلك حين يشكل العمل الفني ، المصمم والمنفذ وفق هذا المبدأ ، كلا واحدا لا يعدو شكله ان يكون نقلا او نسخا وصفيا لموضوع حسي مدرك ادراكا مباشرا او لفكرة نثرية ، متميزة بجلاء عن المدلول ؛ ومن الجهة الثانية ، ان هذه الطريقة التشابهيّة لا يمكن ان يكون لها من وظيفة في الاعمال الفنية المنفذة من مادة واحدة والمؤلفة كلا واحدا لا يقبل القسمة سوى ان تحول هذه الاعمال عرضا الى وسيلة زخرفة وزينة ثانوية ، كما في حال آثار الفن الكلاسيكي والفن الرومانسي .

إذا ما رأينا اذن في هذه المرحلة تراكبا للمرحلتين السابقتين ، بمعنى انها تنطوي على الانفصال بين المدلول والواقع الخارجي ، المميز للجليل كما رأينا ، وفي الوقت نفسه على تلميح ، بوساطة ظاهرة عينية ، الى مدلول أعم وتقريبي ، كما في الفن الرمزي بحصر المعنى ، فمن الخطأ ان يستنتج بعضهم من ذلك اننا نعد هذا التراكب شكلا فنيا اعلى . بل نحن نرى فيه ، على العكس ، تصورا يفتقر الى السمو ، وان اتسم بالوضوح والجلاء ؛ نرى فيه فنا ذا مضمون محدود ، وذا شكل نثري بقدر او بآخر ؛ فنا بهجر الاعماق المليئة بالأسرار للرمز بحصر المعنى ، كما بهجر ذرى الجليل ، ليستقر في الوعي العادي ، الوعي اليومي .

اما فيما يتعلق بتقسيم هذه الدائرة تقسيما اكثر دقة ، فاننا نلاحظ بوجه عام ان المدلول يلعب الدور الرئيسي في هذا التمايز التشابهي الذي يكون فيه للمدلول وجود في ذاته كمقدمة يسبغ عليها شكل حسي او مجازي ، بينما لا يعتبر الشكل سوى محض رداء خارجي ؛ كما نلاحظ من جهة اخرى ان المدلول تارة ،

والشكل طورا ، هو الذي يغطي مكانة الصدارة ويعتمد كنقطة انطلاق . وعلى هذا المنوال ، ترانا نواجه تارة الشكل ، الممثل بحدث او بظاهرة خارجية ، مباشرة ، طبيعية ، تتضمن تلمحا الى مدلول عام ، وطورا المدلول بما هو كذلك ، المدلول الذي يتم اختيار شكل له من المحيط الخارجي .

بوسمنا ، من هذا المنظور ، تمييز طورين رئيسيين .

أ - في الطور الاول نجد ان **الظاهرة العينية** ، سواء اقست من معين الطبيعة ام من معين الاحداث والحوادث والاعمال البشرية ، هي التي تشكل ، من جهة اولى ، نقطة الانطلاق ، ومن الجهة الثانية الجانب الاساسي والمهم من التمثيل . صحيح ان الظاهرة غير مستخدمة الا بسبب المدلول العام الذي تتضمنه او تستتبعه ، وانها غير مفصلة الا بقدر ما تكون هناك ضرورة لبلوغ هدف محدد وهو جعل هذا المدلول قابلا للادراك بواسطة موقف او حدث قريبين منه بقدر او بآخر ؛ لكن التشابه المقام على هذا النحو بين المدلول العام والحالة الفردية لا يقدم نفسه بعد على نحو صريح سافر كنتاج **النشاط الذاتي** ، كما ان التمثيل برمته ، بدل ان يقدم نفسه كما هو ، اي كمحض زينة ، يدعي انه يمثل كلا واحدا ، عملا مستقلا ، لا حاجة به الى اية حلية او زينة . والانواع التي تدخل في هذا الباب هي : الحكاية الرمزية ، المثل الرمزي ، الحكاية الحكيمية ، القول السائر ، الامساخات .

ب - الطور الثاني هو ذاك الذي يحتل فيه مكانة الصدارة المدلول ، بينما لا يشكل التمثيل العيني سوى وسيلته واداته ، المجردة من كل استقلال ، التابعة مطلق التبعية للمدلول ، مما يبرز بمزيد من الجلاء العصف الكامن وراء اختيار صورة بعينها ، دون سواها ، على سبيل التشابه . ونمط التمثيل هذا لا يؤدي في غالب الاحيان الى ابداع اعمال فنية مستقلة ، ولا بد ان يكتفي باندماج اشكاله ، وكأنها من مرتبة ثانوية ، بتشكيلات فنية اخرى . والانواع الرئيسية التي تدخل في هذا الباب هي : اللفرز ،

الرموزة ، الاستعارة ، الصورة والتشبيه .

جـ - ثالثا ، يسعنا ان نذكر ايضا ، على سبيل الاضافة ، الشعر التعليمي والشعر الوصفي . وبالفعل ، يبرز هذان النوعان للعيان الطبيعة العامة للموضوع ، كما تتصورها ملكة الفهم النيرة ، من جهة اولى ، ووصف تظهيرها العيني من الجهة الثانية ، ويفعلان ذلك على اساس استقلال طبيعة الموضوع العامة هذه عن تظهيرها . وهكذا نواجه هنا انفصالا نهائيا بين العناصر التي يؤلف اجتماعها وانصهارها الحقيقي الشرط اللازم لابداع اعمال فنية حقيقية .

ان من نتيجة الفصل بين هذين العنصرين من عناصر العمل الفني انصواء جميع الاشكال التي تندرج في هذا الباب ، او جميعها تقريبا ، تحت لواء فن الكلمة ، على اعتبار ان الشعر هو وحده القادر على التعبير عن استقلال كل من المدلول والشكل ، بينما مهمة الفنون التشكيلية ان تظهر للعيان المضمون الباطن للشكل الخارجي .

## - ١ -

### مشابهات من منطق خارجي

يقع المرء فريسة حيرة شديدة حين يأخذ على عاتقه تصنيف الانواع الشعرية المندرجة في هذا الباب الاول وتوزيعها الى ضروب رئيسية شتى . وبالفعل ، ان هذه الانواع انواع هجينة لا تتم عن اي مظهر من مظاهر الفن الضرورية . والعقبة التي يصطدم بها من هذا المنظور ، في مضمار علم الجمال ، مماثلة

لذلك التي يصطدم بها الدارس لبعض الانواع الحيوانية او  
الظواهر الطبيعية . والإشكال ، هنا وهناك على حد سواء ، هو  
ان مفهوم الطبيعة والفن بالذات هو الذي يتميز ويطرح تمايزاته .  
وهذه التمايزات هي بالفعل ملازمة للمفهوم ومطابقة له ، ومن  
الواجب ان تحمل على هذا المحمل ، اي ان تعتبر تمايزات لا  
تستعمل على درجات وانتقالات وأشكال وسيطة ، اي اشكال هي  
بالضرورة اشكال ناقصة ومعيبة ، على اعتبار انها منبثقة عن احد  
تقسيمات المفهوم الرئيسية ، ولكن من دون ان تكون قادرة على  
بلوغ التفسير الرئيسي التالي . والتبعة في ذلك لا تقع على  
المفهوم . ولو اراد احدهم ان يتخذ كاساس للتقسيم الفرعي  
والتصنيف ، لا مفهوم الشيء بالذات ، بل تلك الصنف الثانوية،  
لكون عن تمايز المفهوم فكرة تتناقض وطبيعته الحقيقية . ان  
التقسيم الفرعي الحقيقي هو ذاك الذي يتخذ المفهوم بالذات  
اساسا له ومنطلقا؛ وليس للتشكيلات الهجينة ان تعلن عن ظهورها  
الا بدءا من اللحظة التي تشرع فيها الاشكال الثابتة ، الاشكال  
بحصر المعنى ، بالتدخل والتحول الى اشكال اخرى . وذلك هو ،  
بناء على ما تقدم قوله حتى الان ، حال الفن الرمزي .

ان الصنوف التي سنوليها عنايتنا فيما يلي تشكل الطور  
التمهيدي للفن الرمزي ، بمعنى انها تمثل ، وهي غير الكاملة  
بصفة عامة ، محاولات لبلوغ الفن الحقيقي ، محاولات يمكن ان  
نعثر فيها على عناصر عدة من الانتاج الفني ، ولكن من منظور  
يرى الى هذا الانتاج في تناهيه ، في نقصانه ، في نسبته ، من  
حيث انه لا يؤدي الا الى اعمال فنية ثانوية الاهمية . وهكذا  
سندرس الحكاية الرمزية والحكاية الحكمية والنثر الرمزي ، الخ،  
لا بوصفها ضربا تدخل في عداد الشعر ، اي كفن متميز عن  
الفنون التشكيلية والموسيقى ، بل فقط من خلال علاقتها بأشكال  
الفن العامة ، وسنسعى الى تحديد سمتها النوعية من منظور  
هذه العلاقات ، بدلا من استنتاجها من مفهوم احد الانواع الشعرية

الحقيقية : اللحمي او الفنائي او المرحي .  
سنستلکم اولاً عن الحكاية الرمزية ، ثم عن المثل الرمزي ، ثم  
عن الحكاية الحكيمية والقول السائر ، لنخلص في النهاية الى بعض  
ملاحظات بصدد الاسماخات .

## - ١ -

### الحکاية الرمزية

ان كنا ، في ما تقدم ، لم تناول سوى الجانب الشكلي من  
العلاقة بين مدلول بين وشكله ، فاننا سنبحث الان عن المضمون  
الذي يناسب نمط التمثيل والتعبير هذا .  
لقد كنا رأينا عند تناولنا لعلاقات الحالات ، التي هي موضوع  
دراستنا هنا ، بالجليل ، ان ما تنشده ليس ابراز المطلق من خلال  
الالحاح على كلية قدرته وعلى تعارضه مع هشاشة الاشياء  
المخلوقة وبطلانها ونقصانها . بل نحن نقف هنا ، على العكس ،  
على ارض تناهي الوعي وتناهي المضمون . اما لو اخذنا الرمز  
بحصر المعنى ، فسنجد ان مضمونه الباطن ، بالمقابل ، هو مسن  
طبيعة روحية ، بالرغم من انه ما يزال يرتدي ، كما في الرمزية  
المصرية ، شكلا طبيعيا ومباشرا . لكن ما ان يتصور هذا العنصر  
الطبيعي مستقلا وتطلق له حرية الوجود بهذه الصفة حتى يتلقى  
الروحي تعيينا متناهايا ، هو الانسان واهدافه المتناهاية ، وحتى  
يعقد العنصر الطبيعي صلة ، ولو نظرية صرفا ، مع هذه الاهداف ،  
ويغدو مجرد تلميح الى هذه الاهداف ، مجرد كاشف لها ، وهذا  
لخير الانسان وعظيم منفعة . فظواهرات الطبيعة ، والصاعقة ،  
وطيران الطيور ، وخصائص احشاء حيوان من الحيوانات ، الخ ،

تتلقى ، اذا ما نظر اليها من منظور اهميتها للمنافع البشرية ،  
مدلولاً مغايراً تماماً لذلك الذي كان لها في انظار الفسوس أو  
الهندوس أو المصريين الذين كانوا يتصورون الالهى مقترنا حميم  
الاقتران بالطبيعى الى حد أن الانسان كان يرى فى الطبيعة التى  
تحيط به عالماً يمج بالآلهة ويجعل هدفه أن يحقق فى أعماله  
الهوية ذاتها ، بحيث تكشف هذه الأعمال وتظهر للخارج ، متى ما  
جاءت متطابقة مع الكينونة الطبيعية للالهى ، ما فى الانسان من  
الوهية . لكن حين يؤوب الانسان الى ذاته ، وينشلق على نفسه  
بعد استعادته حريته ، يفقد هدف ذاته من حيث هو فردية ، ولا  
يعود يتصرف ويعمل الا وفق أوادته الذاتية ، وبحيا حياة حرة  
ومستقلة ، ويدرك أن الجوهرى الذى تنطوي عليه أهدافه وغاياته  
انما يأتي منه هو ، وأن علاقاتها بالطبيعى علاقات خارجية محض .  
لهذا تنفرد الطبيعة وتخصص ان جاز القول حوله وتضع نفسها  
فى خدمته ، بحيث لا يعود يرى فى الطبيعة ، من منظور علاقاته  
بالالهى ، تجلياً منظوراً للمطلق ، بل يعتبرها مجرد وسيلة للحصول  
على تدخل الآلهة لصالح المنافع البشرية ، مجرد وسيلة لسبر  
ارادة الآلهة عن طريق الطبيعة ، وللحصول على تجلٍ لها بحيث  
يمكن من تأويله غير آخذ بعين الاعتبار سوى مصالح البشر  
وغاياتهم . هذه الرؤية للأشياء تقوم على رسوخ الاقتناع بتطابق  
المطلق والطبيعى ، ولكنه تطابق تلعب فيه الغايات الانسانية الدور  
الرئيسى . بيد أن هذه الرمزية لا تدخل بعد فى عداد الفن ، بل  
تحافظ على طابع ديني . وبالفعل ، أن العراف (١) لا يقوم بتأويل  
الظواهر الطبيعية الا برسم غايات عملية ، إما لصالح هؤلاء أو  
أولئك من الافراد الذين ينشدون تنفيذ مشاريع خصوصية ، وإما

---

١ - باللاتينية فى النص : Vates . وهى تعنى فى آن واحد العراف  
والنبي والنبى والشاعر . «م»

لصالح شعب بأكمله ينشد انجاز عمل مشترك . أما الشعور فعليه ،  
على العكس ، ان يعطي شكلا نظريا اكثر عمومية وان يعرض بحكم  
ذلك تحديدا مواقف وأوضاعا وظروفا ذات صفة عملية بحتة .

ان الموضوعات التي يعالجها ما أسميناه بالرمزية الواعية  
تتألف من ظاهرات طبيعية ، من وقائع يمكن تبني بعض خصائصها  
او بعض مظاهر تطورها لتكون بمثابة تعبير رمزي عن مدلول عام ،  
ذي صلة بالاعمال والمساعي الانسانية ، او عن مذهب اخلاقي ، او  
عن حكمة من الحكم ، اذن عن مدلول له مضمون معين ، فحواه  
التأمل في الكيفية التي تدار او ينبغي ان تدار بها الشؤون  
الانسانية ، وذلك بقدر ما يكون امرها منوطا بالارادة الانسانية .  
ولا يعود المقصود بهذه الارادة هذه المرة الارادة الالهية التي  
تتكشف للانسان في حميميتها ، بواسطة ظاهرات الطبيعة  
وبمقتضى تأويل ديني ؛ بل تؤخذ الظاهرات كما تحدثت وكما  
تتطور طبيعيا ، وتمثل على حدة ويمعزل عن سواها بحيث يمكن  
ان يستنبط منها ، بمفردات قابلة للفهم انسانية ، مبدأ اخلاقي  
او تحذير او مذهب او قاعدة سلوكية ، الخ .

ذلك هو المكان الذي يمكننا ان نعيته هنا لحكايا ايزوب (٢)  
الرمزية Fables .

١ - تقوم حكاية ايزوب ، في شكلها البدائي ، على اساس  
هذه الكيفية في تصور العلاقات التي تقوم او الاحداث التي تحدث  
بين مواضيع طبيعية ، وبالأفضلية بين حيوانات تنبع غرائزها من

---

٢ - ايزوب : كاتب حكايا افريقي (القرن السابع - السادس ق.م) ، كان  
مبدا ، لم اعتق ، وحكم عليه بالوت . وهو شخصية شبه اسطورية ، وكان  
يمثل قبيحا ، لجلالا ، أحذب . وتنسب اليه مجموعة حكايا وامثال وحكم ،  
منها اخذت امثال لقمان الحكيم . «م»



الحاجات الحيوية عينها التي تنبع منها غرائز الانسان ، من حيث هو مخلوق حي . هذه العلاقات او الاحداث ، منظورا اليها في تعييناتها الاكثر عمومية ، مماثلة اذن لتلك التي يمكن ان تطرأ في الحياة البشرية ايضا ، ومن هذا تحديدا تستمد مدلولها بالنسبة الى الانسان .

تؤلف حكاية ايزوب اذن ، طبقا لهذا التعمين ، تمثيلا لحالة او لوضع من اوضاع الطبيعة الهامدة او الحية ، او لحادث من حوادث العالم الحيواني ، الخ ، لم يجر اختراعها عسفا وجزافا ، بل هي حدثت فعلا ، وبعد ان جرى رصدھا بدقة وزيوت على نحو يمكن معه استخلاص مفزى عام منها قمين بان يعود بالفائدة والنفع على الحياة البشرية ، وبخاصة على جانبها العملي ، وحقيق بان يوجه النشاط وجهة الحكمة والاخلاقية . الشرط الاول الذي ينبغي توفره اذن هو ان الحالة التي يفترض فيها ان تقدم المفزى الاخلاقي المزعوم لا يجوز ان **تختزع** فحسب ، بل يتوجب كذلك ان يأتي اختراعها غير متناقض مع ظاهرات مماثلة موجودة فعلا في الطبيعة . ثانيا ، يجب ان تروى الحالة لا من وجهة نظر عموميتها ، بل ، شأنها شأن كل حادث يحدث في الطبيعة ، من وجهة نظر واقعها العيني ، كما لو انها حادث حدث فعلا .

الى هذا الطابع البدائي للشكل يرجع الشطر الاعظم من سذاجة الحكاية الرمزية ، اذ ان استنباط التعاليم التي تشتمل عليها والمدلولات المفيدة التي تنطوي عليها لا يتم الا بعديا ، من دون ان يظهر على الحكاية وكأنها كتبت بهذه النية . ولهذا فان أجمل حكايا ايزوب هي تلك التي تستجيب لهذا الشرط الاخير وتسرّد اعمالا (اذا شئنا استخدام هذه الكلمة) وظروفا واحداثا ناشئة عن غرائز الحيوانات او تروي ظاهرة او واقعة طبيعية ما ، او بصورة اعم ، اشياء تفرض نفسها ببدايتها ، من دون ان تستلزم مجهودا تخيليا او تمثليا . لذا لا يصير علينا ان نذكر ان

المغزى التعليمي (٢) المتضمن في الحكاية الازوبية في شكلها  
الراهن يضعف القصة ويكون له مفعول مماثل لمفعول الضربة التي  
تسدّد بقبضة اليد الى العين ، بمعنى ان المرء يسمعه في كثرة من  
الاحوال ان يستنتج من الحكاية عدة تعاليم لا تتفق على الدوام  
فيما بينها .

وبوسعنا ان نسوق عدة امثلة على هذا المفهوم الخاص للحكاية  
الازوبية .

السندبانة والقصبة ، على سبيل المثال ، تتعرضان لعصف  
عاصفة ؛ فالقصبة اللدنة تنحني ، والسندبانة الصلبة تنقصف  
الى قسمين . وهذه حالة كثيرة الحدوث اثناء العواصف القوية .  
ومن الممكن ، من وجهة النظر الاخلاقية ، تطبيقها على انسان  
طويل القامة ، صلب المود والشكيمة ، يلقي حتفه بسبب تصلبه  
وعناده ، بينما يمكن بالمقابل لرجل لا يضارعه قوة جسم وصلابة  
خلق ان يصمد بفضل مرونته وان يتكيف مع الظروف جميعا .  
وكذلك هو حال حكاية السنونو ، المروية على لسان فيدرا . فقد  
ابصرت السنونوات ، وهي بصحبة طيور اخرى ، بفلاح يبذر  
بذور الكتان الذي منه سيجدل الجبل الذي به ستصطاد  
العصافير . وبما ان السنونوات طيور فطنة ، فقد حلقت وابتعدت ،  
اما الطيور الاخرى فلم تأبه للخطر . بل لبثت حيث هي ، وعلى  
لامبالاتها ، وانتهى بها الامر الى الوقوع في الاسر . وهنا ايضا  
تكمن ، في اساس الحكاية ، ظاهرة طبيعية وواقعية . فمعلوم ان  
السنونو تطير مع ابتداء الخريف نحو البلدان الدافئة ، وبذلك  
تكون غائبة عندما يبتدىء موسم صيد الطيور . وبوسعنا ان نقول  
الشيء ذاته عن حكاية الخفاش الذي ينتظر اليه بازدراء ليلا ونهارا  
على حد سواء ، لانه ليس لا ابن الليل ولا ابن النهار .

هذه الحالات النثرية والواقعية يجري تأويلها بإعطائها مدلولاً أكثر عمومية وإنسانياً ، تماماً كما أن ورعاء الناس يعرفون ، حتى في إيماننا هذه ، كيف يستخلصون من كل ما يحدث مغزى نافعا . وليس من الضروري على كل حال أن تفرض الظاهرة الطبيعية نفسها ببدايتها في كل مرة . ففي حكاية الثعلب والغراب ، على سبيل المثال ، لا تفرض الحقيقة الواقعة نفسها ببداية ومن الوهلة الأولى ، وإن لم تكن غائبة عنها مطلق الغياب ، إذ من عادة الغراب والزيفان أن تبادلوا إلى النقيق إذا ما وقع بصرها على أشياء غريبة ، من بشر أو حيوان ، الخ ، تتحرك أمامها . وشبهه هذا الوضع نلغاه في حكاية الدفل الشائك الذي يجرد كل من يمر أمامه من صوفه أو يجرح الثعلب الذي يطلب لنفسه فيه ملجأ وملاذا ؛ وكذلك في حكاية الفلاح الذي يدفئ ثعبانا على صدره ، الخ . وفي حكايا أخرى ، يدور الكلام عن أحوال يمكن أن تقع حقا لدى الحيوانات ، كما في قصة النسر ، على سبيل المثال (أولى حكايا إيزوب) : فيعد أن اقترب صفار الثعلب ، حمل مع لحم الأضحية الذي سرقه جمرا ، فأحرق الجمرة وكره وأحاله رمادا ، الخ . وتشتمل حكايا أخرى ، أخيرا ، على وقائع مقتبسة من الميتولوجيا القديمة ، كما في قصة الجعمران والنسر وجوبيتر ، حيث يرد ذكر لواقعة طبيعية (صحيحة أو لا ، هذا أمر لا يهم) هي واقعة عدم توافقت زمن تفقيس النسر والجعمران ، وحيث تضخم الأهمية المعزوة تقليديا إلى الجعمران (على نحو ما سيفعل لاحقا ، وبمزيد من الغلو ، أرسطوفانس<sup>(٤)</sup>) إلى حد يثير الضحك .

---

٤ - أرسطوفانس : كبير كتاب المسرح الهلنسي عند الأفريق ، ترك إحدى عشرة مسرحية ، لها جميعها طابع راقع بالنسبة إلى عصرها ، إذ هاجم فيها الشعراء خصومه السياسيين والأدبيين (٤٤٥ - ٣٨٦ ق.م) . ٢٢٢

واذا اردنا ان نعلم مدى صحة ابوة ايزوب لهذه الحكايا ، فحسبنا ان نتذكر انه لم يتم دليل قاطع على ان مؤلفها هو ايزوب او على انها قديمة بما فيه الكفاية لتعزى اليه الا بالنسبة الى بضع قليل منها ، كحكاية الجعران والنسر التي تحدثنا عنها للتو .

اما ايزوب شخصا ، فيروى انه كان عبدا شائه الشكل واحدب ؛ ويقال ان مسقط رأسه كان في فريجيا ، اي في بلد يمكن اعتباره بلد الانتقال من الرمزبة المشبعة بما هو طبيعي الى البلد الذي يشرع فيه الانسان بوعي ذاته وبوعي ما هو روحي . وعلى هذا الاساس ، فانه ما كان يرى في العالم الحيواني وفي الطبيعة بوجه عام شيئا جليلا وإلهيا ، كما كان يرى الهندوس والمصريون ، بل كان ينظر اليهما بعينين ثريتين باعتبارهما شيئا لا يمكن استخدام احداثه وظروفه الا في تمثيل اعمال ومشاريع بشرية ؛ بيد ان لقطاته اربية فحسب ، وعاربة من القوة الروحية، ومفتقرة الى العمق والتفاذ والحدس الجوهري ، وخاوية من الشعر والفلسفة . وآراؤه وتعاليمه تطفح بالحس السليم والذكاء ، لكن هذا الحس السليم وهذا الذكاء يضيعان في التفاصيل . وبدلا من ان يخلق اشكالا حرة يكمن مصدرها في الروح الحر ، يسعى الى ان يستخدم بعض غرائز الحيوانات ونزواتها او بعض احداث الحياة اليومية الزهيدة الشأن برسم غايات عملية ، وهذا لانه ما كان يجوز له ان يفصح جهارا عن تعاليمه ، بل كان عليه ان يقدمها في شكل مخفي ، وكأنها احجية، وبالتحديد احجية سرعان ما يستبين حلها . والحق انه مع هذا العبد ظهر النثر الى حيز الوجود ، وكل هذا النوع الادبي هو من طبيعة نثرية .

بيد ان الشعوب كافة والبلدان قاطبة عرفت هذه الابتكارات؛ وان يكن في مستطاع كل امة يحتوي ادبها على حكايا رمزية ان تفخر بانها انجبت عددا من مؤلفي الحكايا ، فليس لنا ان ننسى ان اعمال هؤلاء هي ، في غالبيتها ، تقليد لتلك الابداعات الاولى ،

بعد تكييفها مع ذوق العصر ؛ وما اضافته كتاب الحكايا هؤلاء الى الكتلة المتوارثة لا يرقى بحال من الاحوال الى مرتبة الاصل .

ب - ان بين حكايا ايروب كثيرا من الحكايا التي تفتقر الى الاتقان ان من وجهة نظر التصميم ام من وجهة نظر التنفيذ ، والتي لم تكتب الا بهدف تعليمي صرف ، وبذلك تتحول الحيوانات والآلهة فيها الى مجرد اداة ووسيلة . غير انها تحاذر مع ذلك التعسف في تأويل الطبيعة الحيوانية ، بعكس ما نلاحظه فسي العديد من الحكايا المحدثنة : ففي حكاية بفيغل (٥) ، على سبيل المثال ، تدور القصة حول قداد (٦) ادخر في الخريف احتياطا من القوت ، على حين ان قدادا آخر ، لم يأخذ للامر حيطته ، عضه الجوع بنابه واضطر الى سلوك طريق التسول . والحال ان عادة ادخار الاحتياطي هذه بعيدة كل البعد عن الطبائع الحقيقية للقداد ، بل مناقضة لها . ويوسعنا ، لو شئنا ، ان نسوق امثلة كثيرة على حكايا من هذا النوع تعزى فيها الى الحيوانات طبائع وعادات لا تطابق طبيعتها .

لقد اعتاد الناس ، ازاء مثل هذه التأليف ، على الا يروا في الحكاية سوى وسيلة للتعليم ، وفي الوقائع المروية فيها سوى ابتكارات غرضها الوحيد اضفاء شكل ممتع ومفهوم من قبل الناس جميعا على التعاليم . لكن هذه الوسائل والادوات ، وعلى الاخص حين تكون الحالات الموصوفة مستحيلة الحدوث بالنظر

---

٥ - فولتير كونراد بفيغل : كتاب الزاسي ، له اشعار وقصص ومجموعة

من الحكايا (١٧٣٦ - ١٨٠٩) ، «م»

٦ - القداد : قاروش معروف باسم همستر ، منتشر في الاراس واوروبا

الوسطى ، شديد الاذى ، يذخر ، بخلاف ما يذهب اليه فيغل ، خفرا وفلرا وحبوبا في جحره المقد المسالك . «م»

الى طبيعة الحيوانات الممزوة اليها ، تظهر وكأنها ابتكارات مسطحة ، تافهة وعديمة المدلول ، اذ ان اربابة الحكاية انما تكمن تحديدا في تصوير وقائع معروفة وحقائق ، ولكن مع اعطائها معنى اعم من المعنى الذي يمكن ان يكون لها في نظر قارئ غير فطين . واعتقادا من الناس ، فضلا عن ذلك ، بان كنه الحكاية هو تحميل الحيوانات اقوالا وافعالا نيابة عن البشر ، فقد تساءلوا عن الجاذبية او عن الفائدة التي يمكن اجتناؤها من مثل هذا الاستبدال . وبالفعل ، ليس في الحكاية ما يجذب ، هذا اذا ما طلبنا فيها شيئا اكثر او مغايرا لما قد نلفاه في مسرحية هزلية يمثلها قروود او كلاب ، مع ان المفارقة بين الطبيعة الحيوانية ، بمظهرها الخارجي ، وبين الافعال الانسانية هي وحدها التي تأسر انتباهنا في هذه الحال ، ناهيك عن شعور الاعجاب الذي يساورنا لدى مشاهدتنا ما يمكن الوصول اليه بفعل مهسرة التدريب والترويض . هكذا ارتسأى بريتنجر Breitinge ان الميزة الاولى لمثل هذه التفننات هي ما تنطوي عليه من جوانب مذهشة ومعجبة . بيد ان تصوير حيوانات ناطقة لم يكن بعد في الحكايات الاقدم عهدا شيئا مذهشا وخارقا للعالموف ؛ وعليه ، فقد كان ليسنغ (٧) يرى ان إقحام الحيوانات ينطوي على مزية كبيرة ، لانه يتيح للعرض ان يكون مختصرا ومفهوما اكثر ، ولان الكاتب ، اذ يعود قراءه على طبائع الحيوانات ، كمكر الشعب ووقار الاسد وشره الذئب ووحشيته ، يتحاشى التجريبات من اشباه المكر والكرم والوحشية ، ويلبس هذه الصفات شكلا عينيا . بيد ان هذه المزية لا تخفف شيئا من ابتذال الاداة والوسيلة البحثية ؛ ولو

---

٧ - غوتولد أفرايم ليسنغ : كاتب الماني ، دعا في كتاباته التقديسية والجمالية الى تجاوز الكلاسيكية الفرنسية ، والاتسداء بمصرح شكسبير  
 (١٧٢٦ - ١٧٨١) • ٤٣

نظرونا الى الامور نظرة كلية شاملة لوجدنا ان إنابة الحيوانات مناب البشر سواء اكثر منها مزية ، اذ ان الوجه الحيواني يبقى فسي الاحوال جميعا قناعا يهدف الى اخفاء مدلول الحكاية او السى جعله اكثر قابلية للادراك والفهم سواء بسواء .  
واعظم حكاية من هذا النوع ستكون على هذا الاساس حكاية رينكه الثعلب ، مع اننا لا نستطيع ان نعدّها حكاية بملء معنى الكلمة .

جـ - بالإضافة الى ما تقدم قوله ، نستطيع ان نزيد بضع كلمات حول طريقة اخرى في معالجة الحكاية الرمزية ، لكننا سنبذلنا هذا تكون قد شرعنا بتجاوز حدود هذا النوع الادبي . فعا يسبق ، بوجه العموم ، على الحكاية الرمزية قيمتها ويعطيها معنى هو سعيها الى ان تكتشف ، من بين ظاهرات الطبيعة الجمّة العدد ، حالات تصلح لان تتخذ نقاط انطلاق لتأملات عامة حول انمال بني الانسان وسلوكهم ، من دون ان تجرد العناصر المقتبسة من العالم الحيواني او من الطبيعة من خصوصيتها ونوعيتها . وعلى كل ، فان العلاقات التي تقام بين حالة خاصة وبين المغزى الاخلاقي الذي يستخلص زعما منها هي محض علاقات عسفية ، لعبة ذهنية ذاتية ، مزجة في ذاتها . والحال ان هذا الجانب من الحكاية هو الذي يقدم على ما سواه في الصنف موضوع دراستنا هنا . وقد ألف غوته الكثير من القصائد المائلة للمتعة والاربية . وقد جاء في احداها ، وعنوانها **الثبّاح** : «كنا نرحل، ممتطين صهوات جبادنا ، في كل صوب واتجاه ، طلبا للمرات والاعمال ؛ لكن كان النباح والعواء يلاحقنا أينما اتجهنا . وكان مصدرهما الكلب المخارش الذي أفلت من وجاره وأصر على مرافقتنا ؛ وكان صوت نباحه يبرهن فقط على ان جبادنا تتقدم» . لكن الحيوانات وغيرها من المواضيع المقتبسة من الطبيعة مصوكة في هذه الحكايا ، كما في حكايا ايزوب ، مثلما هي في الواقع ،

وبالإضافة الى ذلك تضمّن طرقها في السلوك والتصرف أحوال  
وأهواء وطباع انسانية تكون قريبة الشبه بطباع هذه الحيوانات .  
وذلك هو حال رينكه الثعلب ، بطل قصة هي اقرب الى الحكاية  
العادية منها الى الحكاية الرمزية . وتعود هذه القصة الى عصر  
سادت فيه الفوضى والانحلال والدناءة والعنف والسفاهة  
والزندقة ، الى عصر ما عرف من العدل سوى سيادته الظاهرية  
على اشياء العالم ، وبالاختصار ، عصر عقد فيه لواء الظفر للمكر  
والاحتراس والانانية . وتلكم هي السمات المميزة للعصر الوسيط ،  
كما تبدت في المانيا بوجه الخصوص . فقد كان الامراء الاقوياء  
يظهرون قدرا من الاحترام للملك ، لكن كان كل واحد يفعل في  
الواقع ما يشاء ، فينهب ويقتل ويضطهد الضعفاء ، ويمر في  
الوقت نفسه كيف يفوز بأعطاف السيدة الملكة ، بحيث يظل كل  
شيء محافظا على ظاهر من التلاحم . ذلكم هو المضمون الانساني؛  
وهو لا يعرض لنا في جمل مجردة ، بل من خلال طائفة من  
الاحوال والطباع ؛ وبالنظر الى طبيعته الدنيئة فليس انسب منه  
مضمونا للطبيعة الحيوانية التي عن طريقها يتظاهر . لهذا لا نعجب  
البتة حينما نلقاه غارقا بكليته في الحيوانية ، وهذه النقطة ،  
بدلا من ان تبدو لنا حالة منفردة وقريبة بقدر او بأخر مما يمكن  
ان نلاحظه في العالم الانساني ، تفقد في انظارنا تفردا وتلقى  
قدرا من العمومية التي تجعلنا ندرك الحقيقة التالية : هكذا  
تحصل الامور في هذه الدنيا الدنية . اما الجانب الطريف من  
الحكاية فيتمثل بالنقطة التي تختلط فيها الفكاهة والسخرية  
برصانة الشيء ومرارته ، علما بان هذه النقطة تعطينا تمثيلا  
امينا وجيدا عما يجري في المجتمع الانساني بعد نقله الى العالم  
الحيواني ؛ وفي قلب هذا العالم الحيواني تتوقف القصة عند  
جملة من التفاصيل المسلية والوقائع الغريبة ، بحيث يترأى لنا  
وكأننا ، رغم جلالة القصة وطابعها الاستفزازي ، امام دعابة



يخلق بنا ان نحملها على محمل الجد ، بدلا من ان نرى فيها خبثا وعسفا .

## - ٢ -

### المثل الرمزي ، القول السائر ، الحكاية الحكيمية

١ - بين المثل الرمزي Parable والحكاية الرمزية نقطة مشتركة ، وهي انه يقتبس مثلها أحداثا من الحياة العادية ، لكنه يعطيها مدلولاً اسماً واعم ، بهدف جعل هذا المدلول واضحا للعيان وقابلا للادراك والفهم بواسطة حادثة منفردة ويومية .

لكن المثل الرمزي يختلف في الوقت نفسه عن الحكايمية الرمزية ، ووجه هذا الاختلاف يتمثل في كونه يبحث عن الحادثة التي ينوي استخدامها ، لا في الطبيعة او العالم الحيواني ، بل في الاعمال والنشاطات الانسانية التي يراها كل واحد منا يوميا ويعرفها ؛ وبعد ان يقع اختياره على حادثة منفردة تبدو للوهلة الاولى ، ويحكم تفرداها ، وكأنها غير ذات مدلول ، يسبق عليها اهمية اكثر عمومية اذ يعزو اليها مدلولاً ارفع واسمى .

وكمثال على مثل رمزي ما يزال غرضه عمليا صرفا ، نستطيع ان نذكر المثل الذي لجأ اليه قورش ( هيرودوتس ) ، الكتساب الاول ، ١٢٦ ) ليستميل عواطف الفرس . فقد كتب الى الفرس ان يتجهزوا بمناجل وان يتوجهوا الى مكان معين . فعا وصلوا حتى فرض عليهم في اليوم الاول عملا شاقا : عزق ارض تغطيها نباتات شائكة . وفي الغداة ، وبعد ان اخلدوا قسما من الراحة ، اقتادهم الى مرج واغدق عليهم لحما وخمرا . فلما انتهت الوجبة سالهم اي اليومين في نظرهم امتع ، اليوم السابق ام اليوم الذي هم فيه . فجاء جوابهم جميعا بأنه اليوم الذي هم فيه لانهم

ما عرفوا فيه الا الهناء، بينما كان اليوم السابق يوم تعب وضنك .  
عندئذ هتف بهم قورش : اذا شئتم اتباع قيادتي كانت لكم ايام  
كثيرة كمثل هذا اليوم ، وإلا فلن يكون في انتظاركم سوى اعمال  
شاقة لا تقع تحت عد ، وكلها كأعمال يوم أمس .

ان الامثال الرمزية التي تتضمنها الاناجيل شبيهة بالمثل الذي  
سقناه ، مع فارق واحد وهو انها ، بمدلولها ، ذات اهمية اعمق  
وعومية اوسع بما لا يقاس . ومن هذا القبيل مثل الزارع ، وهي  
قصة غير ذات مدلول بحد ذاتها ، لكنها ذات اهمية بالقياس الى  
عقيدة ملكوت السماوات (٨) . ويكمن مدلول هذه الامثال في  
التعليم الديني ، وهذا التعليم تقوم بينه وبين حوادث الحياة  
الانسانية التي تعبر عنه علاقات مماثلة لتلك التي تقوم ، في  
حكايا ايزوب ، بين العالم الحيواني والعالم الانساني ، من خلال  
تعبير الاول عن الثاني !

---

٨ - ورد مثل الزارع في الاصحاح الثالث عشر من انجيل متى : «في ذلك  
اليوم خرج يسوع من البيت وجلس عند البحر ، فاجتمع اليه جموع كثيرة حتى  
انه دخل السفينة وجلس . والجمع كله وقف على الشاطئ» . فكلهم كسرا  
بامثال قائلا : هوذا الزارع قد خرج ليزرع . وفيما هو يزرع سقط بعض على  
الطريق فجاث الطيور واكلته . وسقط آخر على الاماكن المحجرة حيث لم تكن  
له تربة كثيرة ، فنبت حالا اذ لم يكن له عمق ارض . ولكن لما اشرقت الشمس  
احترق . واذا لم يكن له اصل جف . وسقط آخر على الشوك ، فطلع الشوك  
وغنقه . وسقط آخر على الارض الجيدة فامطى ليرا . بعض مئة ، وآخر  
ستين ، وآخر ثلاثين . من له اذان للسمع فليسمع .

«فتقدم التلاميذ وقالوا له : لماذا تكلمهم بامثال ؟ فاجاب وقال لهم : لانه  
قد اعطي لكم ان تعرفوا اسرار ملكوت السموات . واما لاولئك فلم يعطه» . (٩م)

مثل هذا المضمون الهام نلفاه في قصة بوكاشيو (٩) المشهورة التي استخدمها ليسنغ في **فالن الحكيم** (١٠) بمثلها الرمزي عن الحلقات الثلاث . فالواقعة هنا ايضا عادية تماما اذا ما نظرنا اليها بعد ذاتها ، لكنها تكتسب اهمية لامتوقعة لدى استخدامها كدليل على انعدام الفروق بين الديانات اليهودية والمسيحية والاسلامية . وبوسعنا ان نقول الشيء ذاته ، اذا ما شئنا الانتقال الى أحدث نتاج في هذا المضمار ، عن أمثال غوته . وسندكر ، على سبيل المثال ، **فطيرة الهر** ، وهي تحكي عن طاهر طيب تصور نفسه صيادا ، لكنه بدل ان يقتل ارنبا قتل هرا ، وقدمه مع ذلك للمدعوين في شكل فطيرة كثيرة التوابل . تلميح الى نيوتن . بيد ان سوء حظ عالم الرياضيات نيوتن حينما اراد ان يهتم بالفيزياء لم يكن من النوع نفسه ، وقد انتهى العالم الكبير على كل حال الى نتائج أهم شأنًا ، ولو بقليل ، من **فطيرة الهر** التي تفتقت عنها عقوبة الطاهي الصياد العائر الحظ . والحق ان أمثال غوته ، مثلها مثل حكاياه الرمزية ، مكتوبة بنبرة فكاهية كان كثيرا ما يلجأ اليها ليروح عن الاحزان الجاثمة على صدره .

ب - **القول السائر** Proverb . يحتل القول السائر ، في المضمار الذي نحن بصدد دراسته ، مكانة وسيطة . فالقول السائر ، في حالة توسيعه ، قابل لان يتحول اما الى حكاية رمزية وإما الى حكاية حكمية . وهو يبين عن واقعة مفردة ، مقتبسة في غالب الاحيان من الحياة الانسانية اليومية ، لكن بعد

---

٩ - جيوفاني بوكاشيو : اول نثر ايطالي كبير ، مؤلف «الديكاميون» ، وهي مجموعة من القصص قربية في بنائها من «الف ليلة وليلة» ، يصف فيها حياة البورجوازيين الفلورنسيين المولعين بالثقافة والملذات (١٣١٣-١٣٢٥) . «م»  
١٠ - فالان الحكيم : راجيديا بورجوازية وفلسفية صُممتها ليسنغ مدعيه الجمالي الجديد . «م»

ان يعطيها مدلولاً عاماً . ومن امثله : « يد تفصل الاخرى » ،  
« ليكنس كل امام بيته » ، « من يحفر حفرة لاخيه وقع فيها » ،  
« اطعمني فأسقيك » ، الخ . والى هذه الفئة تنتمي ايضا الحكم  
التي ألف غوته منها عددا كبيرا ، وكلها تتميز بسحر لامتناه  
وبعمق كبير في كثير من الاحيان .

وهذه كلها مشابهات يقوم فيها اقتران حميم بين المدلول  
العام والتظاهر العيني ، فيعبر الثاني عن الاول ، بدل ان يكون ما  
بينهما انفصال وتعارض .

ج - الحكاية الحكيمية L'Apologue . ومن الممكن اعتبارها  
مثلا رمزيا لا يستخدم فقط واقعة خاصة على سبيل المشابهة ،  
وبغية الإبانة عن مدلول عام ، بل يقدم ويعبر عن المفزى العام في  
هذا الرداء ذاته ، على اعتبار ان هذا المفزى متضمن فعلا في  
الواقعة المفردة ، غير المروية مع ذلك الا بصفتها مثالا خاصا .  
بهذا المعنى نستطيع ان نعد **الرب والراقصة** لغوته حكاية حكيمية .  
فالقصة هنا هي القصة المسيحية عن مريم المجدلية الثابتة ،  
ولكن بعد تحويلها وفق نمط التمثيل الهندوسي . فالراقصة  
الهندية تدل على الاتضاع عينه ، وقلبها مغمم بحب وإيمان  
مماثلين في القوة ؛ وعندما يمتحنها الله تخرج من الامتحان  
منتصرة ، وقد تغير وجهها وغفرت لها ذنوبها . وفي الحكاية  
الحكيمية يتوالى سرد القصة الى ان يثبت المفزى من تلقاء نفسه  
في النهاية ، بعيدا عن كل مشابهة ، كما في حكاية **الباحث عن  
الكنوز** مثلا : « لتكن كلمتك السحرية في المستقبل : العمل نهارا ،  
والضيوف مساء ، اسابيع شاقة ، وأعياد فرحة » .

### - ٣ -

#### الاسماخات

الاسماخات Métamorphoses هي عبارة عن تأليف رمزية -

ميتولوجية ، لكن الطبيعي يكون متعارضا فيها مع الروحي على نحو سافر ، بمعنى ان الشيء الموجود في الطبيعة ، من صخر او حيوان او زهرة او ينبوع او عين ماء ، يجري تأويله على انه يمثل وجودا روحيا سافطا او معاقبا . ومن امثلة ذلك فيلوميليا (١١) ، والبيريديات (١٢) ، ونرجس (١٣) ، واريثوزا (١٤) ، الخ ، وكلهم خلائق أنزل بهم عقاب لامتناه بعد ارتكابهم خطا ما او فاحشة او جريمة ، او قضي عليهم بأوجاع لامتناهية تحرمهم من حرية الحياة الروحية ومسحهم الى أشياء هادمة الحياة .

هكذا فان الأشياء الطبيعية لا يعود ينظر اليها من وجهها الخارجي والنثري وحده ، باعتبارها مجرد جبل ، مجرد نبع او

١١ - فيلوميليا : من الميتولوجيا الاغريقية « ابنة بانديون ، اخت بروكتيا اغتصبها نوح اخنها تيروس - وانقاما لها ، قتل بروكتيا ابنها - ايتيوس ، وقدمت لحمه طعاما لتيروس من دون علمه ، وفرت مع فيلوميليا - طردهما تيروس ، فابتهلتا الى الالهة ان تنقذهما ، فتحولت بروكتيا الى سى هراد ، وفيلوميليا الى سنوتو ، بينما مسخ تيروس الى همدد . »م»

١٢ - البيريديات : اسم كان يطلق احيانا على ربات الفنون التسع في الميتولوجيا الاغريقية . »م»

١٣ - نرجس : شخصية اسطورية من الميتولوجيا الاغريقية ، اشتهر بجماله الفائق . رأى صورته في الماء فمشق ذاته . ومن شدة عشقه رمى نفسه في الماء ، فتحول الى زهرة تعرف باسمه . »م»

١٤ - اريثوزا : في الميتولوجيا الاغريقية ، حورية طاردها الفيوس ، إله النهر الحروف باسمه . فسامدتها الالهة ارميس على الهرب بأن حولتها الى ينبوع في سرقوسة . لكن الفيوس لحقا من تحت مياه البحر ، وقرن يباريه الى تيار الينبوع ، ولهذا قيل ان مياهه تتدفق من تحت البحر من اليونان الى سرقوسة في صقلية . »م»

شجرة ، بل يعزى اليها مضمون هو جزء من عمل او من حدث  
منشق عن الروح ، فالصخر لا يعود محض حجر ، بل نيوبيا (١٥)  
التي تبكي اولادها . لكن هذا العمل الانساني الصادر عن الروح  
هو في الوقت نفسه عمل مزدوج ، ومن الواجب ان يعتبر الاسماخ  
الى محض شيء طبيعي انحطاطا للروح .

ينبغي اذن ان نميز بين هذه الاسماخات التي يتحول بموجبها  
البشر والآلهة ، الخ ، الى اشياء هامة الحياة وبين الرمزية  
اللاواعية بحصر المعنى . ففي مصر ، على سبيل المثال ، يكمن  
الالهى جزئيا ، وبصورة شبه مباشرة ، في الداخلية المغلقة  
والغامضة للحياة الحيوانية ؛ لكن الرمز بحصر المعنى يمثل ، من  
جهة اخرى ، بشكل طبيعي يقرن حميميا بينه وبين مدلول تقريبي  
اوسع وأرحب ، ولكن من دون ان يقوم تطابق فعلي بينهما . ومرد  
ذلك الى ان الرمزية اللاواعية ليست هي بعد ذلك الحدس المتحرر  
والواصل الى روحية المضمون والشكل على حد سواء . اما في  
الاسماخات ، على العكس ، فان التمييز بين الطبيعي والروحي  
يبن جلي حاسم ؛ وهي تؤلف من هذا المنظور طورا انتقاليا بين  
الرمزية الميتولوجية وبين الميتولوجيا بحصر المعنى . فالميتولوجيا  
اذ تتخذ نقطة انطلاق لاساطيرها موضوعا او فعلا عينيا ، نظير  
الشمس والبحر والانهار والاشجار والإخصاب والارض ، الخ ،  
لا تتوانى عن محو ما هو طبيعي محض في هذه المواضيع ، فتبرز  
للعيان الجانب الداخلى للظواهر الطبيعية وتسبغ عليه طابعها  
فرديا ، بوصفه قوة ذات روحية ، في شكل آلهة متصوفة

---

١٥ - نيوبيا : في الميتولوجيا الاغريقية ، ملكة فريجيا الاسطورية .  
سخرت من ليتو التي لم يكن لها سوى ولدان : ابولون وارتميس . وقد انتقم  
هذان لامها قتل ابناه نيوبيا السبعة وبناها السبع . وحول نفس نيوبيا الى  
تمثال بالقر . «م»

خارجيا وداخليا وفق نماذج بشرية . هكذا كان هوميروس وهزيودس اول من اعطى الاغريق ميتولوجيا خاصة بهم ، لا في شكل محض مدلول منسوب الى الالهة ، ولا في شكل مذاهب اخلاقية او فيزيقية او لاهوتية او تأملية ، بل اعطياهم الميتولوجيا بما هي كذلك ، وبعبارة اخرى ، اعطياهم بداية دين روحي ، متجسد في اشكال انسانية .

في امساخات اوفيدوس (١٦) تلقى ، علاوة على طريقة مصرية تماما في معالجة الاساطير ، خليطا من اكثر الاشياء تنافرا . فبالاضافة الى الامساخات التي يمكن اعتبارها ، عند الاقتضاء ، ضربا من التمثيل الاسطوري ، تبرز وجهة النظر النوعية لهذا الشكل ، اكثر ما تبرز ، في القصص التي تتعرض فيها هذه الوجوه ، التي تدعونا اسباب وجهة الى اعتبارها رمزية بله اسطورية تماما ، لعمليات امساخ يتحول فيها المدلول والشكل ، بعد ان كانا حتى ذلك الحين متحدين ، الى عنصرين متعارضين ، واحدهما يمسح في الآخر . هكذا نجد الذئب ، وهو رمز فريجي ومصري ، منسلخا ومنفصلا عن مدلوله المحايث الذي يتحول ، على هذا النحو ، الى وجود سابق ، وجود ملك او بل وجود الشمس ، بينما يمثل وجود الذئب وكأنه نتيجة عمل تم في الوجود الاول . وفي نشيد البيريديات كذلك ، تمثل الالهة المصرية والكبش والهر ، الخ ، في اشكال حيوانية التجأت اليها ، وقد استبد بها القلق ، آلهة اليونان الاغريقية : جوبيتر ، فينوس ، الخ . اما البيريديات ، اللائي تجران بنشيدهن على منافسة

---

١٦ - اوفيدوس بوبليوس : شاعر لاتيبي كبير ، له «السن الحب» و«الفراميات» و«الامساخات» التي تتم من شاعر مطبوع ونابه . مات منفيا (٤٣ ق ٢٠ - ١٨ ب ٠ م) .

وبات الفنون ، فقد مسخن ، عقابا لهن وقصاصا ، الى قنادس .  
غير ان الاسماخات تختلف عن الحكايا الرمزية بما تنطوي عليه  
من تعيين اوسع للمضمون الذي يؤلف مدلولها . وبالفعل ، ان  
الرابعة التي تقوم في الحكاية الرمزية بين المغزى الاخلاقي وبين  
الواقعة الطبيعية ، التي هي له بمثابة الاساس ، رابطة رخوة ،  
على اعتبار ان المنصر الطبيعي يبقى كما هو ولا يندرج في عداد  
المدلول ، مع ان بعض حكايا ايزوب لا تحتاج الا الى تعديل طفيف  
كيما تتحول الى امساخات : ومن ابرز الامثلة على ذلك مثال  
الحكاية الثانية والاربعين ، حكاية الخفاش والدغل الشائك  
والفماس (طير) الذي تفسر غرائزه على انها عاقبة مشاريع  
سابقة .

هكذا تنتهي جولتنا في الحلقة الاولى من الفن التشابهي  
التي تضم اعمالا تتخذ من الواقع الموجود والظواهر العينية  
نقطة انطلاق لها . وقد بات في مستطاعنا الان ان نتطرق الى  
انواع اخرى من هذا الشكل الفني عينه ، انواع تتخذ من المدلول  
نقطة انطلاق لها .

## ب — مشاهات تتخذ من المدلول نقطة انطلاق لها

حين يتصور وعينا عملا فنيا يقوم على اساس الانفصال بين  
المدلول والشكل ، ولكن من دون ان تقطع العلاقات فيما بينهما ،  
نستطيع ، بل يتوجب علينا ، بالنظر الى استقلال كل واحد من  
هذين المنصرين ، ان نبدا لا بالمنصر الخارجي فحسب ، بل  
كذلك بالمنصر الداخلي : التمثلات ، الاحاسيس ، التأملات ،



المبادئ ، الخ . وبالفعل ، ان هذا العنصر الداخلي لهو ، على منوال الصور الخارجية ، شيء موجود في الوعي ، وبحكم استقلاله عن الخارجي تكمن نقطة انطلاقه في ذاته . عندما نبدا بالمدلول اذن ، يظهر التعبير ، الواقع الخارجي وكأنه وسيلة مستعمارة من العالم العيني بفرض تحويل المضمون المجرد الى موضوع للتمثل والحس والادراك الحسي .

لكن بالنظر الى هذا الفارق بين كل من العنصرين قياسا الى الآخر ، لا تكون العلاقة القائمة بينهما علاقة لازمة ، كما لا ترتكز الى اي اساس موضوعي . انما هي محض علاقة ذاتية ، لا يراد لها ان تخفى عن الانظار ، بل ثمة حرص على العكس على ابرازها للعيان بواسطة الشكل الذي يعطى للتمثل . ان التجسيد الفني المطلق يرتكز الى انصهار المضمون والشكل ، النفس والجسم . وهو متصور على انه إحياء عيني ، على انه حيلة اتحاد في - ذاته - ولذاته بين النفس والجسم ، بين المضمون والشكل . اما هنا على العكس ، فكل شيء يرتكز الى انفصال بين كلا العنصرين ، ولا يكون للمقاربة بينهما من نتيجة سوى تجسيد عيني ذاتي محض للمدلول من خلال شكل هو ، من حيث البداء ، خارجي بالنسبة اليه ، وسوى تأويل ذاتي ايضا لحقيقة من الحقائق الواقعة من خلال ربطها بتمثلات الروح ومشاعره وافكاره . ولهذا يتجلى في هذه الاعمال تحديدا الفن الذاتي للشاعر ، بالمعنى الحرفي للكلمة ، معنى الصانع (١٧) ، ومن وجهة النظر هذه تخصيصا يمكن ان نميز في الاعمال الفنية الجيدة بين ما يشكل الجزء الضروري من العمل وبين ما اضافته اليه الشاعر على سبيل الزخرفة والتجميل . فحين يكال المديح لشاعر من

الشعراء ، فهذا بالأجمال بسبب هذه الزخارف والمحسنات البديعية التي يمكن تعرفها بسهولة ويسر ، من صور بيانية ومشابهات ومجازات واستعارات ، الخ ، علما بأن بعضا من هذا المديح يرجع في مصدره الى الشعور بالرضى الذي يساور المرء حينما يستطيع ، بما من أوتي من ثقب ذهن وقوة حيلة ، أن يتعرف ذاتية الشاعر وأن يهتدي اليها تحت ركام الزخارف والمحسنات البديعية . والحق أن هذه المحسنات لا تشكل ، في الأعمال الفنية الحقيقية ، كما سبق لنا القول ، الا عنصرا ثانويا ، وان تكن مذاهب الاقدمين في فن الشعر قد عدتها من مقومات الشعر الضرورية .

لكن ان يكن العنصران المطلوب الربط بينهما لا يباليان واحدهما بالآخر ، فلا بد ، كيما يكون هذا الربط الذاتي مبررا ، ان يأتي الاداء منظويا في محتواه على شروط وخواص قريبة من شروط المدلول وخواصه ، على اعتبار ان هذا التشابه او هذا الظاهر من التشابه هو السبب الوحيد الذي يبيح اعطاء المدلول هذا الشكل المحدد او ذلك ، وبأذن بتجسيده عينيا بواسطة هذا الشكل .

اخيرا ، وبالنظر الى اتنا لا نبدأ بالظاهرة العربية لنستنتج منها من ثم عمومية ما ، بل نبدأ على العكس بهذه العمومية عنها التي لا بد ان تنعكس في صورة ما ، فان المدلول هو المدعو ، والحالة هذه ، الى ان يلعب الدور الرئيسي والى أن يهيمن على الصورة التي لا تعدو ان تكون محض وسيلة لتظهره . سوف نمالج الانواع التي تدخل في هذا الباب وفق الترتيب التالي :

- ١ - **اللفظ** الذي هو اقرب نوع الى انواع الباب الاولى .
- ٢ - **الرموزة** التي ترجع فيها كفة المدلول المجرد كفة الشكل الخارجي .
- ٣ - **الانواع التشابهية بحصر المعنى : الاستعارة ، المجاز ، التشبيه .**

### اللفز

الرمز بحصر المعنى ملفز في ذاته ، بمعنى ان الخارجية التي تضع في متناول الادراك مدلولاً عاماً تظل متميزة عن هذا المدلول ، بحيث يمكن ان تخامر المرء شكوك بصدد المعنى الذي يجدر به ان يعزوه الى الشكل . غير ان اللفز يدخل في عداد الرمزية الواعية ويختلف عن الرمز بحصر المعنى من حيث ان ذلك الذي يطرح اللفز يعرف المدلول اتم معرفة واوضحها ، وقد اختار عن قصد وعمد الشكل القمين بأن يمويه والذي من خلاله ينبغي ان يتم حزه . ان الرموز بحصر المعنى تبقى على الدوام بلا حل ، بينما يحمل اللفز في دأجل ذاته حله . وهذا ما جعل سانشو بانسا (١٨) يقول انه يحب ان يعرف اولا كلمة اللفز ، وان يسمع من ثم اللفز .

لفز اذن معنى هو بحكم المعروف ، ومدلوله لا يحتمل لبساً او غموضاً . لكن ما يعيزه ، علاوة على ذلك ، هو انه يتألف من سمات طبيعية وخواص تندرج في عداد العالم الخارجي المعروف الذي تتواجد فيه في حالة شتات وتناثر ، وقد جرى الجمع بينها على نحو متنافر عن قصد وعمد بحيث تقابل من المرء للوهلة الاولى بالدهشة . ولهذا السبب تفتقر الى وحدة تركيبية ذاتية ، ويكون التقريب المقصود فيما بينها او تراصفها المتعمد خاويين ، لهذا السبب عينه ، من المعنى ؛ لكنها تفصح من جهة اخرى عن

---

١٨ - سانشو بانسا : سانس دون كيشوت وخادمه الوفي ، لكنه فرسلس  
جامع ، وحسه السليم يقف على طرفي تقيض وتغليات سيده الجاسمة . «٢»

ميل الى الوحدة ، وبفضل هذه الوحدة تتلقى السمات الاشد تنافرا في الظاهر معنى ومدلولاً من جديد .

هذه الوحدة ، التي هي حامل تلك المحمولات المشتتة ، تمثل بالتمثل المحض ، بكلمة اللغز المطلوب استخلاصها مسن ردائه البالغ التعميد في الظاهر . ومن هذا المنظور ، يمكن اعتبار الرمز ملحّة رمزية ، لكنها ملحّة مقصودة وواعية . وهذه الملحّة هي بمثابة امتحان للأرابة ولسرعة البديهة في ادراك التركيبات ؛ ونمط تمثيلها ، الذي يهدف الى الحفر على حلقها ، يدمر على هذا النحو نفسه بنفسه .

لهذا يدخل اللغز في عداد فن الكلام في المقام الاول ، ولكن من الممكن ان يجد مكاناً له ايضاً في الفنون التشكيلية ، فسي الهندسة المعمارية ، في هندسة الحدائق ، في الرسم . وهو ينتمي ، بأصوله التاريخية ، الى الشرق بوجه خاص وإلى الحقبة الانتقالية من الرمزية المبهمة والغامضة الى الحكمة والعمومية الاقرب الى الوعي . وقد استطابت شعوب وعصور بكاملها ممارسة هذا النوع والتفنن به .

في العصر الوسيط بقي اللغز يلعب دوراً كبيراً لدى العرب ، والاسكندنافيين ، وفي الشعر ، كما على سبيل المثال فسي مباريات المغنين الجوالين على منوال مباريات فارترغ (١٩) . اما في ايامنا هذه فهو لا يعدو كونه وسيلة تسلية وتزجية للوقت . وبوسعنا ان نربط باللغز المضمار الواسع من الابتكارات الاربعة التي تلبس شكل مجانسات لفظية واشعار مناسبات ، مستوحاة من حدث ما او موضوع ما . وهنا يكون لدينا ، من جهة أولى ، موضوع محايد ، ومن الجهة الأخرى ، ابتكار ذاتي يسفر ، من غير ما توقع وبنفاذ نظر مدهش ، عن جانب من الموضوع ، عن

علاقة من علاقته ما كان هذا الموضوع يتم عنها رغم تواجد هذه الدائم تحت الانظار ، وهذه العلاقة تسلط بدورها على الموضوع ضوءا جديدا وتنبغ عليه مدلولاً جديدا .

## - ٢ -

### الرموزة

الرموزة Allégorie تدخل واللفز تحت باب واحد ، ولكن على طرفي تقيض منه . فالرموزة تسعى ، هي الاخرى ، الى وضع بعض خواص تمثل من التمثلات العامة في متناول الادراك ، متوسلة الى ذلك بعض خواص محددة لمواضيع حسية وعينية ؛ لكنها بدل ان تلجأ الى أشكال شبه مموهة وملفزة ، تفصح عن المدلول بكل الجلاء الممكن ، بتوفيرها له غلافا خارجيا شفافا يقدو معه المدلول قابلا كل القابلية للفهم والادراك .

ان مهمتها الاولى تشخيص العموميات او الصفات العامة والمجردة ، المتنبسة ان من عالم الانسان وان من عالم الطبيعة ، من دين وحب وعدل وشقاق ومجد وحرب وسلم وربيع وصيف وخريف وشتاء وموت ، الخ ، وتصويرها وكان كل صفة منها ذات . لكن هذه الذاتية ليست بما هي كذلك ، لا بمضمونها ولا بشكلها الخارجي ، ذاتا او فردا ، بل تبقى تجريدا لتمثل عام لا يتلقى من الذاتية سوى شكلها الفارغ . وبوسعنا ، لو شئنا ، ان نسميها بحسب قواعد اللغة فاعلا (٢٠) . فالكائن الرمزي ليس له ،

---

٢٠ - الذات بالمعنى الفلسفي والفاعل بالمعنى اللغوي. لهما لفظ واحد باللاتينية : Sujet

رغم وجهه وشكله الانسانيين ، شيء من الفردية العينية المميزة  
 لإله اغريقي أو لقديس أو لذات حقيقية ، اذ يتوجب على الرموزة ،  
 كيما تجمل الذاتية مطابقة بقدر أو بأخر لمدلولها المجرد ، ان  
 تفرغها حتى تزيل منها كل أثر للفردية . ولهذا السبب تتهم  
 الرموزة بالبرود والخواء ، كما تتهم أيضا ، بالنظر الى ان مدلولها  
 هو محض نتاج للكمة الفهم ، بانها ، من وجهة نظر الإبداع ، ابتكار  
 رأى النور على يد ملكة الفهم أكثر منه على يد الحدس العيني  
 وأغوار الخيال المبدع . فبعض الشعراء ، من أمثال فرجيليوس ،  
 يكتفون بإبداع كائنات رمزية ، لأنهم غير قادرين على تخيل آلهة  
 فرديين على غرار آلهة هوميروس .

بيد ان مدلولات الرموزة تبقى ، رغم طابعها المجرد ، مدلولات  
 واضحة دقيقة ، ولا سبيل الى تعرفها الا بفضل هذا الوضوح  
 وهذه الدقة ، بحيث ان التعبير عن هذه التفردات ، الذي لا  
 يكمن مباشرة في التمثل ، المشخص فقط بصورة عامة ، لا بد ان  
 يحتل مكانه الى جانب الذات بوصفه محمولها التفسيري . هذا  
 الانفصال بين الحامل والمحمول ، بين العمومية والخصوصية ،  
 ينهض دليلا آخر على برود الرموزة . فتظهر الصفات الباردة  
 والدالة يتم عن طريق تصوير بعض التظاهرات والاعمال والمفاعيل ،  
 الخ ، التي يبدو مدلولها واضحا جليا في الواقع العيني ، او عن  
 طريق بعض الادوات والوسائط التي بها يفرض هذا المدلول نفسه  
 في الواقع العيني . هكذا يتم التعبير رمزيا عن الحرب ، على  
 سبيل المثال ، بأسلحة ورماح ومدافع وطبول وبيارق ، الخ . كما  
 تمثّل فصول السنة بأزهار وثمار تكثر في الربيع او الصيف او  
 الخريف . ومن الممكن ، علاوة على ذلك ، ان يكون لاشياء اخرى  
 مدلول رمزي ، كأن يمثّل العدل مثلا بميزان وبشاة ، والموت  
 بمرملة ومنجل . ولكن بما ان مدلول الرموزة هو الاول من حيث  
 الاهمية ، وبما ان تظهير الحسي تابع له بصورة مجردة كتجريده

هو ، فان شكل هذه التعينات ليس له اكثر من قيمة محمول او مستند .

ذلك ان الرموزة ، من اي جانب نظرنا اليها ، تبدو عملا باردا وعاريا . فتشخيصها العام خاوي ، وتظهرها ، رغم ظاهر وضوحه ودقته ، لا يعدو ان يكون اشارة ليس لها ، بحد ذاتها ، مدلول البتة ؛ اما المركز ، الذي يفترض فيه ان يجمع المحمولات والمسندات المتنوعة ، فلا يملك قوة وحدة ذاتية تدبر بشكلها ، على صعيد وجودها الواقعي ، لذاتها وحدها ، والى ذاتها يكون مرجعها ، بل تغدو شكلا مجردا خالصا تؤلف الخصوصيات ، المخفوضة الى مرتبة محض محمولات ومسندات ، عنصرا خارجيا بالنسبة اليه ، وان تكن وظيفتها هي بالتحديد ملؤه . لهذا يخلق بنا ايضا الا نحمل على محمل الجد استقلال التجريدات المشخصة للرموزات ، لان ما هو مستقل حقا في ذاته يتنافى وشكل الكينونة الرمزية . ف «الذبيكة» (٢١) عند الاقدمين ، مثلا ، لا يجوز ان تعد مرموزة ، بل هي تمثل الضرورة العامة ، العدالة الابدية ، الذات العامة القوية ، الجوهرية المطلقة للشروط الطبيعية وللحياة الروحية ، وبالتالي **الطلق المستقل** الذي على الافراد ، من بشر وآلهة ، ان يطاطثوا الرأس له . وقد كنا راينا ان كل عمل فني يجب ان يكون في رأي السيد فون شليغل عبارة عن مرموزة . وهذا غير صحيح الا اذا كان المقصود به ان كل عمل فني ينبغي ان يمثل فكرة عامة وان يتضمن مدلول حقيقيا . لكن ما نشير نحن اليه هنا باطلاقنا عليه اسم الرموزة هو ، على العكس ، نمط تمثيل ثانوي ان بضمونه وان بشكله ، وهو لا يطابق مفهوم الفن الا على نحو ناقص . فكل ما يقع للانسان ، وكل

---

Diké معناها الحكم والامر المرفوض.

« م »

٢١ - الملكية : كلمة يونانية

وفي البيولوجيا الية العدالة .

فعل انساني ، وكل حدث وكل ظرف يحدث في العالم الانساني يتضمن قدرا من العمومية ، وهذه العمومية يمكن ان تجرّد بما هي كذلك ، لكن هذه التجريدات موجودة سلفا في الوعي دونما حاجة الى تجشّم عناء فعل التجريد . انها تجريدات نثرية لا ضلع للفن بها ، ولا بتعبيرها الخارجي الذي هو من شأن الرموزة وحدها .

لقد كتب وتكلمان (٢٢) ايضا عن الرموزة مؤلفا يشوبه ما يشوبه من العيوب ، وفيه جمع عددا كبيرا من الرموزات ، ولكنه خلط في غالب الاحوال بين الرموزة والرمز .

ومن بين جملة الفنون الخاصة التي تستخدم تمثيلات مرموزة ، يخطيء الشعر اذ يلجأ الى اشباه هذه الوسائل ، بينما لا يستطيع النحت ان يستغني عنها بصورة دائمة ، وبخاصة النحت الحديث المتخصص في تصوير الاشخاص في المقام الاول ، اذ يجد نفسه مضطرا الى استخدام الرموزات لابرار العلاقات المتنوعة المميزة للفرد الممثل . فنصب بلوخ (٢٣) التذكاري ، المشيد في برلين ، يشخص جني النصر والمجد ، وان كان من الواجب هنا ، وفيما يتعلق بالمدار العام لحرب التحرير ، ان تستبدل الرموزة بتصوير عدد معين من المشاهد ، كرحيل الجيش ومسيرته وعودته المظفرة ، الخ . وبوجه العموم ، يكتفي

---

٢٢ - يوهان يواكيم وتكلمان : عالم آثار ألماني درس أنصاب العصر القديم ، وكان من رواد الكلاسيكية الجديدة (١٧١٧ - ١٧٦٨) . «م»

٢٣ - جيهارد بلوخ : أمير ومارشال بروسي ، برز أثناء الحملة على فرنسا عام ١٨١٤ ، لكن نابليون هزمه في لينهي سنة ١٨١٥ ، ومع ذلك استطاع ان يصل في الوقت المناسب لتجدة ويلفون في والترلو (١٧٤٢ - ١٨١٩) . «م»



التحات في التماثيل التي تمثل اشخاصا بان يحيط قاعدة التمثال بعدد من الرموزات وينوعها ما وجد الى ذلك سبيلا . أما القدماء فكانوا يستخدمون بالاحرى ، في النواويس على سبيل المثال ، تمثلات ميتولوجية عامة ، كالسبات والموت ، الخ .

تنتمي الرموزة ، بصفة عامة ، الى الفن الرومانسي الوسيط اكثر منها الى الفن القديم . فكيف يمكننا ان نفكر تواتر التصوير الرموزي في ذلك العصر ؟ لقد كان مضمون العصر الوسيط من جهة اولى الفردية الخصوصية ، بغاياتها الذاتية المرتكزة الى الحب والشرف ، وامانيها وضلالاتها ومغامراتها . وجميع هؤلاء الافراد وكل ما يقع لهم يفتحون حقلا وسيعا لايتكار وتطويع مصادمات عرضية ، اعتباطية ، ولاحتمالات حلها . وهذه الاحداث المختلفة ، المحفوفة بقدر او بآخر من المخاطر ، تجري في جو عام من ظروف وشروط ليست ، كما لدى القدماء ، مفسرودة ومشخصة في شكل آلهة ، بل ظروف وشروط مصون وجودها كما هي ، في عموميتها الطبيعية ، الى جانب شخصيات خصوصية ، بوجوهها وتقلبات مصائرها الخصوصية . فاذا ما اراد الفنان ان يمثل هذه العموميات من حيث هي عموميات ، وليس في الشكل الخصوصي الذي يمكن ان تتلبسه في هذه الحالة او في ذلك الوضع الفردي ، لا يبقى امامه من سبيل غير اللجوء الى الرموزة . وكذلك الحال في المضمار الديني . فالعذراء ، والمسيح ، واعمال الرسل ومصائرهم ، والقديسون بقصص كفارتهم وشهادتهم ، هم بكل تأكيد افراد يتسمون بالوضوح والدقة ، لكن المسيحية تشتمل ايضا على تصورات روحية عامة لا سبيل الى تمثيلها بوضوح ودقة ، في صورة اشخاص واقعيين واحياء . ومن هذه التصورات المجردة والعامة الحب ، مثلا ، والايمان ، والرجاء ، الخ . وبصفة عامة ، فان حقيقة المسيحية ومقائدها معروفة من حيث هي جزء من الدين ؛ وحتى في حال الاخذ بوجهة نظر الشعر ، يكون ثمة ما يوجب ان تقدم الماهاب

كمذاهب عامة ، وأن تعرف الحقائق وأن تفرض نفسها على الاعتقاد بوصفها حقائق عامة . لكن التمثيل العيني لا يكون له ، في هذه الحال ، سوى أهمية ثانوية ، ومن الواجب أن يبقى خارجياً بالنسبة إلى المضمون عينه ؛ والحال أن الرموزة هـي الشكل الذي يوائم هذا المطلب ويلببه على أمثل وجه . وهذا ما يمثل كثرة الرموزات في **الالهة الإلهية** لدانتي ، حيث يمثل اللاهوت ، على سبيل المثال ، في صورة حبيبته بياتريس . لكن هذا التشخيص - وهذا سر جماله - فضاء ويحتل مكاناً وسطاً بين رموزة بحصر المعنى وبين تجلٍ (٢٤) للمرأة التي أحبها في حياته . كان في التاسعة من العمر حين رآها للمرة الأولى؛ وقد خيل إليه أنه لا يماين ابنة رجل قانر ، بل بنتا من بنات الله . والتهمت طبيعته الإبطالية الحارة غراماً بها ، ولم تنطفئ شعلة هذا الهوى فيه قط . وبعد أن تبددت أحلى آماله بموت حبيبته (٢٥) ، أحس بقريحة الشعر تستيقظ فيه ، فأشاد لها يمكن أن نسميه بدانيته الذاتية الحميمة نصباً كان في الوقت نفسه أروع أعمال حياته .

### - ٣ -

#### الاستعارة ، الصورة ، التشبيه

يتألف النوع الثالث من الأنواع التي هي موضوع دراستنا في

---

٢٤ - التجلي : ضم الوجه ؛ وبحسب العقيدة المسيحية ، تجلى المسيح لثلاثة من تلاميذه في حال من المظنة والاشراق على جبل طابور . «م»  
 ٢٥ - معلوم أن بياتريس (واسمها الكامل بياتريس بورديناري) ماتت من خمسة وعشرين ربيعاً (١٢٦٥ - ١٢٩٠) . «م»

هذا الباب ، بعد اللفز والرموزة ، من **الصورة** بوجه عام . فاللفز يخفي المدلول ، المعروف والمراد في ذاته ، وهمه الاول ان يكسوه بقسمات متنافرة ، بعيدة في كثير من الاحيان عن طبيعته الحقيقية . اما في الرموزة ، بالمقابل ، فيكون جلاء المدلول هو الهدف الرئيسي ، بحيث يختزل التشخيص ومحمولاته الى محض اشارات . والحال ان الصورة ، او المجاز بوجه الاجمال ، تجمع بين وضوح الرموزة وبين شغف اللفز بالسر ، اذ تعطسي المدلول المدرك بوضوح من قبل الوعي كساء خارجيا لا يمت اليه الا بصلة قري بعيدة ، ولكن من دون ان يطرح معضلات تستوجب الحل ، وذلك باستخدام صورة مجازية يتجلى من خلالها المدلول الممثل بكل جلاء ، مما يتيح للوعي ان يتعرفه كما هو .

## ١ - الاستعارة

تشتمل الاستعارة *Métaphore* ، اذا ما اخذناها بعد ذاتها، على جميع خصائص الرموزة ، بمعنى انها تعبر عن مدلول واضح في ذاته بواسطة ظاهرة مقتبسة من الواقع العيني تشابه وتمت اليه بصلة قري ما . لكن بينما يقوم في المشابهة بما هي كذلك انفصال بين المدلول بحصر المعنى وبين الصورة، لا يكون لهذا الانفصال من وجود في الاستعارة الا افتراضيا ، ومن دون ان يطرح جهارا . ولهذا ارتأى ارسطو ان الفارق بين المشابهة والاستعارة يكمن في انطواء الاولى على «كيف» لا وجود له في الثانية . فالتعبير الاستعاري ليس له سوى وجه واحد ، هو الصورة ؛ اما المدلول بحصر المعنى فينبثق من المجموع الذي تؤلف الصورة جزءا من اجزائه ، ويكون انبثاقه هذا مباشرا ، من دون ان يكون هناك داع لتجريده واستنباطه من الصورة . فحين

نسمع على سبيل المثال بتعابير من اشباه : «نضارة الوجنات الريبية» او «بحر من اللومع» ، لا يسمن الا ان نفهم هذه التعابير بمعناها المجازي ، لا بمعناها الحقيقي ، والسياق الكلي للجملة هو الذي يوجهنا مباشرة نحو هذا التأويل المجازي . اما في الرمز والرموزة فلا تكون العلاقات بين المعنى والشكل الخارجي مباشرة وضرورية الى هذا الحد . فالحكماء والعلماء والعارفون هم وحدهم الذين يستطيعون ان يكتشفوا مدلولاً رمزياً في الدرجات التسع للسلم المصري وغير ذلك من الاشياء المشابهة . بل نراهم يشتبهون ويبحثون عن الرمزي والمجازي في اشياء لا تحتل شيئاً من هذا القليل ، كما حدث مرة لصديقي كرويزر ، وكذلك للانفلاطونيين المحدثين ولشراح دانتى .

ان يكن مضمار الاستعارة واسعا وتنوع اشكالها لامتناها ، فان تعيينها بالمقابل بسيط . فهي مشابهة شديدة الاقتضاب ، لا يقوم فيها تعارض بعد بين الصورة والمدلول ، بل تكون الصورة هي المقدمة فيها على المدلول في الاهمية، بينما المدلول **بخصر المعنى** شبه مخنوق ؛ ولكن حتى وان يكن هذا المدلول غير معبر عنه بجلء ووضوح ، فمن الممكن تعرفه بيسر وسرعة من خلال المجموع الذي تؤلف الصورة جزءاً منه .

لكن بالنظر الى ان المدلول المقدم في هذا الشكل الصوري لا ينبثق الا من المجموع ، فليس له ، وهو المعبر عنه مجازياً ، ان يدعي لنفسه قيمة الانتاج المستقل . بل هو كان ويبقى نوعاً ثانوياً تماماً ، ولا يمكن للاستعارة ان تكون ، مثلها مثل جميع الانواع التي تكلمنا عنها ، بل اكثر ، سوى زخرف خارجي لعمل فني اصيل حقاً .

واكثر ما يكون استخدام الاستعارة في اللغة المنطوقة التي يمكننا ، من هذه الزاوية ، ان نرى اليها في مظاهرها . فكل لغة اولاً تنطوي ، بما هي لغة ، على عدد كبير مسن الاستعارات . وآية ذلك ان اللفظة ، التي لا يكون لها في بادية

الامر سوى مدلول حسي في المقام الاول ، كتكتسب على المدى الطويل مدلولاً روحياً . ففعل «ادرك» و«عقل» ، وبوجه عام جميع المصطلحات العلمية ، كان لها في بادئ الامر مدلول حسي محض ، ثم جرى التخلي عن هذا المدلول وتم استبداله رويداً رويداً بمدلول روحي .

لكن استعمال اللفظة يحو عنها شيئاً فشيئاً صفتها المجازية، فتغدو الاسم الحقيقي للشيء الذي ما كانت تعنيه من قبل الا مجازياً . وبفعل العادة لا يعود الناس في النهاية يميزون بين الصورة والمدلول ، وبدل ان تعرض الصورة نفسها بما هي كذلك لادراكنا الحسي تكشف لنا مباشرة عن مدلولها المجرد . فحين نستخدم على سبيل المثال كلمة «عقل» بالمعنى الروحي ، لا يخطر لنا ببال الفعل المعيني ، فعل العقل باليد . ومن السهل التمييز في اللغات الحية ، بين الاستعارات بحصر المعنى وبين الاستعارات التي غدت من كثرة الاستعمال تعابير دارجة ليس فيها من المجاز شيء . لكن هذا التمييز اشد صعوبة في اللغات الميتة ، على اعتبار ان القول الفصل هنا لا يمكن ان يرجع الى علم الاشتقاق وحده ، بالنظر الى ان المطلوب ليس اكتشاف الاصل الاول للفظه من الالفاظ وتطورها اللغوي ، بل معرفة ما اذا لم تكن هذه اللفظة ، التي تبدو وصفية ، رسمية (٢٦) ، وذات معنى عيني ، قد فقدت مدلولها الحسي الاول وذكرى هذا المدلول بالذات اثناء تطور اللغة وبفعل استعمالها بمعنى روحي .

ومتى ما كان كذلك هو واقع الحال ، يفدو من الضروري إعمال الخيلة الشعرية لاكتشاف استعارات جديدة . ويتمثل الجهد الرئيسي في هذه الحال في اضعاء شكل حسي على

ظاهرات وأوضاع وأفعال تنتمي الى دائرة عليا ونقلها بالتالي الى دائرة أدنى ، ولكن من خلال إلباس مدلولات هذا المستوى الأدنى صوراً وأشكالاً مقتبسة من مدلولات المستوى الأعلى . ومن هذا القبيل ان العضوي ، مثلاً ، أرفع قيمة من اللاعضوي ، فإذا ما عبرنا عن الجامد بالفاظ حية تكون قد رقينا به الى مستوى أعلى . يقول الفردوسي : «ياكل حد سيفي مخ الاسد ويشرب دم المقدم القاني» . هذا المفعول عينه نلاحظه ، وان بمزيد من الحدة ، اذا ما تجسد الطبيعي والروحي في شكل ظاهرات روحية ترفى بهما وتسيخ عليهما سموا . هكذا درجت العادة على الكلام عن «مروج ضاحكة» و«سيول غاضبة» ، ويلجأ كالدرون (٢٧) الى الطريقة نفسها وللغاية ذاتها حين يقول : «تئن الامواج تحت وطأة السفن» . فما هو خاص بالانسان يستخدم هنا في التعبير عما هو طبيعي . وقد كان شعراء رومان قد لجأوا أيضاً الى استخدام استعارات من هذا القبيل ، كقول فرجيليوس (٢٨) مثلاً ( الزواحيات ، الكتاب الثالث ، البيت ١٣٢ ) : «quam

---

٢٧ - كالدرون دي لآباركا : شاعر مسرحي اسباني ، ارفع بالمرح الى القمة ، وله هزليات تاريخية ودينية ، ومنها «الحياة حلم» و«عبادة الصليب» و«الساحر المجيب» ، تتفق مؤلفاته بعنف أهواء أبطالها وبطموحهم الى الشرف (١٦٠٠ - ١٦٨١) . «م»

٢٨ - بوبليوس فرجيليوس ماريو : اعظم شعراء اللاتين ، كان من أصل متضع ودرس في روما وميلانو وبدأ نجمه يلعب في حلقة آسينيوس بوليوسو الفكرية (الرحاليات) ، وصار صديقاً لاكتافيوس وانتقل الى روما حيث نشر (الزواحيات) ، له ملحمة قومية كبرى لم ينجزها هي الاثنيائة : وثائره في الاداب الفربية عظيم (٧٠ - ١٩ ق.م) . «م»

» graviter Tunsis gemit Area Frigibus « (٢٩) .

وعلى العكس من ذلك ، يمكن للروحي أن يفدو في متناول الإدراك بواسطة صور مستعارة من العالم الطبيعي .

لكن من يسلك هذا المسلك يقع بسهولة في حبال التحديق والتصنع والتلاعب بالالفاظ ، وعلى الإخص إذا ما صور الهامد في ذاته مشخضا وإذا ما عزيت إليه ، ناهيك عن ذلك ، وبجدية تامة ، نشاطات روحية . والطلبان بوجه خاص هم الذين تفتنوا وبرؤوا في أشباه هذه البهلوانيات ، وحتى شكبير لم يدر لها ظهره على الدرام : أنلا ينزع في ويتشاور اثثاني ( الفصل الخامس ، المشهد الاول) على لسان الملك لحظة افتراقه عن زوجته القول التالي : «حتى السنة الذهب العديسة الاحساس ستعاطف مع النبرة الكثيرة للكلمات المؤثرة ، ومن فرط ما ستسيل دموعها تاسيا وإشفاقا ستخمد نارها ؛ فإذا ما حالت رمادا او فحما اسود ، فستظل تبكي التلك المشروع للك خلع عن عرشه » .

فيما يتعلق اخيرا بهدف الاستعارة واهميتها ، يحق لنا ان نتساءل ، بالنظر الى ان الكلمة بحصر المعنى تعبير مفهوم فسي ذاته والاستعارة تعبير آخر عنه : ما الفائدة من هذا التعبير المزدوج ، او - والامر سيان - ما الجدوى من الاستعارة التي ما هي ، في واقع الامر ، الا تعبير بديل ؟ يقال عادة ان الاستعارات تستخدم لإضفاء المزيد من الحيوية على التمثيل الشعري ، ولهذا السبب أوصى هينه Heyne بوجه خاص باستعمالها . وهذا يعدل القول بأن الاستعارة تسهل على الحدس والإدراك فهم التمثيل الشعري اذ تجرد اللفظة العامة من إبهامها وعدم دقتها ،

٢٩ - باللاتينية في النص ، ومعناه : كلما ضربت بقوة انتت الأرض غللا .

وكذلك من تجريدها . ومهما يكن من امر فان الاستعارات هي بكل تأكيد أكثر حيوية من التعابير الدارجة التي ليس لها سوى معنى حقيقي ؛ لكن الحياة الحقّة لا ينبغي البحث عنها فسي الاستعارات المنفردة أو المتراففة التي لا مرأى في أن طابعها المجازي قد يشتمل على عناصر تدخل على التعبير جلاء ووضوحا ودقة أكبر ؛ لكن حين يضاف هذا الطابع الاستعاري على التفاصيل كافة، لا تكون النتيجة في أغلب الأحيان إلا إفقال المجموع وسحقه تحت وطأة ثقلها .

وكما سنرى عما قليل عندما سندرس التشبيه ، ينبغي أن نرى في الاستعارة تظاهرا لحاجة الروح والنفس إلى عدم الاكتفاء بالسيط ، بالعتاد ، بالعادي ، وإلى الارتفاع والتسامي طلبا لمزيد من العمق ، وإلى التوقف عند الفروق ، وإلى توحيد ما هو منفصل . لكن هذه الحاجة إلى الربط والتوحيد تفسر بدورها بعدد من الأسباب .

فالمقصود الأول هو فعل **تقوية** . فالعاطفة والهوى ، إذا ما طغيا وتأججا ، استحوذت عليهما الرغبة ، من جهة أولى ، في التعبير على نحو ملموس عن القوة التي تدب فيهما ، ومن الجهة الثانية ، في تظهير جيشانهما والإبانة في الوقت نفسه عن ثباتهما وديمومتها بواسطة تمثيلات متنوعة وصور متعددة ، ولكن تجمعها فيما بينها صلة نسب وقربى ، مع الانتقال من واحدة إلى أخرى وتقريب الواحدة من الأخرى ، وباختصار ، تقوية بعضها ببعضها الآخر . هاكم ، على سبيل المثال ، ما تقوله جوليا في **عبادة الصليب** لكالدرون ، حين يقع نظرها على جثة أخيها الذي لقي مصرعه وحين يهب واقفا أمامها عشيقها أوزيبو ، قائل ليزاردو : « كم أتمنى لو استطعت اغماض عيني عن مرأى الدم البريء الذي يصرخ مطالبا بالانتقام ، مهرورقا في سبيل من القرنفل الأحمر . كم بودي لو أجد ما يعزرك في الدموع



التي تسفحها : افليست الجراح والميون افواهها لا تنطق  
بالكذب ؟ ، الخ .

وحين تهم جوليا بأن تهب نفسها له ، يتراجع مذمورا ويهتف  
بمزيد من الانفعال : « من عينيك تندفق السّنة لهب ، زفير  
تنهدائك محرق ، وكل قول من اقوالك بركان ، وكل شمسة  
ومضة ، وكل كلمة موت ، وكل مداعبة من مداعباتك جحيم .  
فرانصي ترعد عند مرأى الصليب ، هذا الشعار الرائع ، على  
صدرك » .

انه جيشان النفس التي تستبدل الموضوع المدرك مباشرة  
بموضوع آخر ، والتي تلوب بحثا عن أنماط تعبير متجددة على  
الدوام لتظهر عنفها .

وتجد الاستعارة ايضا مسوغها ومبرر وجودها في الواقعة  
التالية : فحين يستغرق الروح ، المنصاع لخلجة داخلية ، في  
تأمل مواضيع واشياء مألوفة ، يتعجل ويثلف الى التحرر من  
خارجيتها ، فيبحث عن ذاته في هذه الخارجية ويضفي عليها  
صفة الروحية . وهو يتوصل الى ذلك بإحاطته ذاته وبإحاطته  
هواه بهالة من الجمال وتبدليه على هذا النحو على قدرته على  
اعطاء ذاته تعبيرا يرقى به الى ما فوق الادراك المباشر .

لكن قد تكون الاستعارة ايضا نتاج خيال مبدع جامع يجد  
على الدوام في اثر ادراك عيني أكثر فأكثر مقاربة، لانه لا يستطيع  
ان يتمثل موضوعا ما في شكله العادي وان يتصور مدولا ما في  
بساطته غير المزخرفة بالصور . كما قد تكون الاستعارة نتيجة  
لجموح العصف الذاتي الذي يلس قياده ، هربا من المحيط  
العادي ، لإغواء اخاذ يتراعى له معه انه لن يقر له قرار ولن يهنا  
له حال ما لم ينجح في اكتشاف سمات وقسمات متشابهة بقدر  
او بأخر في الاشياء الأكثر تنافرا ، وفي تحقيق مقاربات - غالبا  
ما تبعث على الدهشة - بين هذه الاشياء .

يخلق بنا ان نلاحظ في هذا الصدد ان كثرة الاستعارات

يمكن ان تشكل خطا فاصلا بين الاسلوبين القديم والعصري اكثر منها بين الاسلوبين النثري والشعري . فليس الفلاسفة الاغريق ، من امثال افلاطون وارسطو ، وليس كبار المؤرخين والخطباء ، من امثال ثوقيديدس (٢٠) وديموستينس (٢١) ، هم وحدهم الذين يكثرون ، بالاجمال ، من استعمال تعابير بمعناها الدارج ، بل كذلك الشعراء الكبار ، من امثال هوميروس وسوفوكليس ، وان عمدوا في كثير من الاحيان الى استخدام تشبيهات . والحق ان دقتهم وصراحتهم الجمالية ما كانت تتحمل اي خلط من النوع الذي تنطوي عليه الاستعارة وما كانت تسمح لهم بالخروج عن اسلوبهم المعتاد المتميز بالبساطة والكمال غير المشوب بأي عيب ليجتثوا عن محسنات بدعية مزعومة ، عن ازهار بلاغية . فالاستعارة ترغم الفنان باستمرار على وقف تدفق تمثلاته ، وتلهيه عن عمله اذ تدفع به الى ابتكار الصور ورصفها مع انه ليس لها من ارتباط مباشر بالموضوع ومدلوله ، وتوجهه في دروب ومسالك تشط به عن الهدف الرئيسي . وما صرف الاغريق عن الافراط في استعمال الاستعارات هو جلاء اللغة ووضوحها ومرونتها اللامتناهية في النثر ، والحس الجمالي التشكيلي الذي لا يضاهي في الشعر .

وبالمقابل، فان الشرق بوجه خاص هو الذي يستخدم وبحاجة

---

٢٠ - ثوقيديدس : قائد ومؤرخ يوناني ؛ له «تاريخ حرب البيلوبونيز» التي اشترك فيها وارخها . يعتبر من اصدق المؤرخين القدامى (٦٥-٣٩٥ ق.م) . «م»  
 ٢١ - ديموستينس : سياسي وخطيب يوناني شهير ، استطاع بمشاورته واجتهاده ان يتغلب على عيب النطق عنده وان يفدو خطيبا مفوها . وكان ، كسياسي ، خصما لودودا لفيلبوس المقدوني الذي كان يريد السيطرة على اليونان ، ومن اشهر خطبه «الفيليبات» (٢٨٤ - ٣٢٢ ق.م) . «م»

الى ان يستلخدم التعبير المجازي ، وبخاصة في الشعر في الحقبة الإسلامية المتقدمة ، وكذلك في الشعر الحديث . ويكثر شكسبير بدوره جدا من استعمال الاستعارات في تعابيره ؛ وتحسن فسي انظار الاسبان ايضا اللغة المبرقشة ، ويدفع بهم حب الاستعارات الى الاسراف والفلو فلا يعرف استعمالهم اياها من حدود ؛ ومن الممكن ان نقول الشيء نفسه عن جان - بول (٢٢) ؛ اما غوته ، بما عرف عنه من حب الوضوح والتوازن العيني ، فأقل تطرفا في استعمالها . غير ان شيلر يكثر ، حتى في نثره ، من استعمال الصور والاستعارات ، وهذا الاكثار تفسره رغبته في التعبير على نحو مفهوم عن مدركات فلسفية عميقة من دون ان يلجأ الى اللغة الفلسفية بحصر المعنى . وهكذا يتوصل الى ربط التأمل العقلي بالواقع العيني ، بتعبيره عن المدركات الفلسفية بوسائل مستقاة من الحياة العادية .

### ب - الصورة

تقع الصورة بين الاستعارة والتشبيه . وهي تشابه الاولى الى حد نستطيع معه ان نعدّها استعارة متطورة ، وهذا ما يقرب الشقة بينها وبين التشبيه ، من جهة أخرى ، مع فارق واحد وهو ان المدلول في الصورة لا يمكن ادراكه في ذاته وبالتعارض مع الخارجية العينية التي تقام علاقة تشابه صريحة بينه وبينها . وتوجد الصورة متى ما جُمعت معا ظاهرتان او حالتان مستقلتان؛ تقوم واحدهما مقام المدلول ، وتتولى الاخرى وضع هذا المدلول في متناول الادراك . اذن فالتعيين الاول ، التعيين الاساسي

---

٢٢ - جان - بول : الاسم الذي عرف به يوهان بول فريديش ريختر :  
كاتب الماني ، من رواد الرومانسية ، تميل بالحساسية والظرف والتكسّم

(١٧٦٣ - ١٨٢٥) . ٤٢

يتمثل **بافتصال الدائرتين اللتين** من معينهما استقي المدلول والصورة ، علما بأن كل دائرة من الدائرتين موجودة لذاتها ، وبأن ما هو مشترك بينهما ، من صفات وخصائص وشروط ، الخ ، ليس ، كما في الرمز عمومية وجوهرية مبهمتين وغير محددين ، بل لكليهما وجود عيني ومحدد .

يمكن أن يكون مدلول الصورة ، منظورا اليها من هذه الزاوية ، جملة كاملة من حالات ونشاطات وانتاجات وانماط وجود ، ومن الممكن لها أن تضع هذا المدلول في متناول الإدراك ، دونما أي تلميح إليه ، وذلك عن طريق الصورة بالذات ، وبالإرتكاز الى المشابهة القائمة بين الدائرة التي اليها تنتمي الصورة وبين دائرة أخرى ، مستقلة عن السابقة ، وتجمعها بها في الوقت نفسه صلة قريى . الى هذا النوع تنتمي ، على سبيل المثال ، قصيدة غوته المعروفة باسم **نسييد محمد** . وفحوى هذه القصيدة نبع ينبجس من الصخر، ويتدفق بحيوية فتوية من فوق الصخور، ثم يسقط ويمرود انبجاسه من جديد في السهل في شكل ينابيع وجداول فوارة ، وترفده روافد شقيقة ، ويعطى بالذات أسماءها ، وتتنصب عند مسايله مدن ، ثم لا يلبث ، وهو يزيد ويرغي فرحا ، أن يحمل كل هذه الروائع وأشقاءه وكنوزه وأولاده الى قلب ذاك الذي له يدين بميلاده . وعنوان القصيدة هو وحده الذي يشير الى أن هذه الصورة الوسيعة الباهرة لسيل عارم تمثل الظهور المفاجيء لمحمد ، وسرعة انتشار دينه ، واجتماع الشعوب قاطبة بطوع ارادتها تحت لواء عقيدة واحدة . والى هذا النوع ينتمي أيضا الكثير من أشعار شيلر وغوته المعروفة باسم **التقمعات** ، وهي عبارة عن أقوال لازمة تارة ومسليبة طورا ، موجهة الى الجمهور والؤلفين . وهاكم مثالا عليها :

بصمت هرسنا ملح البارود  
والفحم والكبريت  
وجوهنا قصبات

على أمل أن تبهجمك الاسم النارية .  
بعض الصواريخ تملو كاسطوانات  
مضيئة ، وبعضها الآخر يشتعل  
كما أننا نطلق عددا آخر منها لهوا  
كي نمتع انظاركم .

وبالفعل ، عديدة هي الصواريخ الحارقة التي تغيظ الكثيرين  
وتفرح في الوقت نفسه نخبة الجمهور الذي يطيب له ان يرى  
اواسط الناس واسافلهم ، بعد ان شغلوا لأمد طويل من الزمن  
ارفع المراكز ولم يدعوا صوتا يملو فوق صوتهم ، وقد اكروهوا على  
إطباق افواههم وقبلوا صاقرين يرش الماء البارد عليهم .  
لكن في هذه الامثلة الاخيرة يتوضح مظهر جديد للمجاز .  
وبالفعل ، ان فاعلا هو الذي يفعل الفعل هنا ، وينتج اشياء ،  
ويبر ببعض احوال ، ويعيش في بعض ظروف ، لكن ليس هذا  
للفاعل . هو الذي يأخذ شكلا مجازيا او سوريا ، وانما ما  
يفعله ، ينتجه ، ما يقع له . الفاعل بما هو كذلك مقدم بدون  
معونة صورة ، وافعاله والشروط التي يفعل فيها فعله هي وحدها  
التي تجرد من معناها الحقيقي لتتلقى شكل تعبير مجازي . وهنا ،  
وكما في الصورة بوجه عام ، ليس كل المدلول هو الذي يفصل عن  
غلافه ، بل الفاعل هو وحده الذي ينحى جانبا ، بينما يتلقى  
المحتوى المتعين للفلاف شكلا مجازيا ، ويمثل الفاعل على نحو  
يوحى وكأنه هو الذي ينجز الافعال وينتج الاشياء التي هي المعنية  
في ذلك الشكل الصوري . وهكذا يتلبس الفاعل المسئى شكلا  
استعماريا . وكثيرا ما وجه الانتقاد الى هذا الخلط بين المعنى  
الحقيقي والمعنى المجازي ، ولكن لاسباب يصعب تبريرها .

ان الشرقيين بوجه خاص هم اللذين يدللون على عظيم الجراة  
في التلاعب بهذا النوع من الصور التي يظنون فيها غلوا شديدا  
حتى انهم يجمعون في حزمة واحدة اشياء غريبة كل الغريبة  
بعضها من بعض ويكرهونها على التداخل والتناقض . قال حافظ

في بعض شعره : «عجلة الدهر فولاذ دامر ، والقطرات التي تتساقط منها تيجان وأكاليل» . وفي موضع آخر : «السيف الشمسي يفتح على الفجر دم الليل وقد أحرز عليه نصرا مبينا» . وقال أيضا : «لا أحد ، مثل حافظ ، أمارت اللثام الذي كان يحجب وجنتي الفكر ، منذ اليوم الذي شرع فيه بتجميل خصلات عروس الكلمة» . ويبدو أن معنى هذه الصورة هو كالآتي : أن الفكر عروس الكلمة (يقول كلويستوك ، هو الآخر ، أن الكلمة هي الأخ التوأم للفكر) ، ومنذ اليوم الذي شرع فيه بتجميل هذه العروس بكلمات مجمدة ، لم يقتدر أحد أقتدار حافظ على الإبانة عن هذا الفكر المزوَّق بكل جلاله وجماله السافر .

### ج - التشبيه

من الصورة ننتقل مباشرة الى التشبيه . فهنا ، حيث فاعل الصورة مسمّى ، يبدأ البيان المستقل ، غير المجازي ، عن المدلول . لكن الفارق بين التشبيه والصورة يكمن في أن كل ما هو ممثل في الصورة في شكل مجازي فقط يمكنه في التشبيه ، ومن حيث هو مدلول مجرد يحتل مكانه بجانب الصورة ليُشبه بها ، أن يتلقى أيضا نمطا تعبيريًا مستقلا تماما . أن الاستعارة والصورة يشخصان المدلول ، من دون الإبانة عنه ، بحيث أن كيفية اقتران الصور والاستعارات هي وحدها التي تدل مباشرة عما تعنيه هذه الصور والاستعارات . أما في التشبيه فسان الصورة والمدلول منفصلان تمام الانفصال واحدهما عن الآخر ، وكل منهما له قوامه المستقل ، وأن تفاوت واحدهما عن الآخر في جلالته ووضوحه ؛ وأما بعد انفصالهما يقدان بينهما صلات وأواصر ، وذلك لما بينهما من تشابه .

من هذا المنظور يبدو التشبيه في جزء منه وكأنه محض

تكرار ، على اعتبار انه المضمون عينه في شكل مثنى او مثلث او حتى مربع ، وفي جزء آخر منه وكأنه شيء فائض عن الحاجة ومعل ، اذ ان المدلول موجود سلفا ولا حاجة به الى اي نمط تشخيص كيما يفهم . اذن من حقنا ان نتساءل بخصوص التشبيه ، وهذا اكثر مما بخصوص الصورة والاستعارة ، عن الفائدة وعن الهدف من استعمال تشابيه مفردة او متعددة . فما هي اهل ، بالفعل ، لبث الحياة في وصف ما او لرفع درجة وضوحه . بل على العكس ، فالتشابه كثيرا ما تثقل الشعر ، وقد تجعله مملا منفرا ، في حين ان الصورة او الاستعارة يمكن ان تتمتع بالوضوح عينه من دون ان تكون هناك حاجة الى وصف المدلول الى جانبها .

من الواجب اذن ان نلتصق الهدف الحقيقي للتشبيه فسي الحاجة التي تساور الخيال المبدع الذاتي للشاعر الى ان يبحث للمضمون ، الذي يعي عموميته المجردة ويعبر عنه في هذه العمومية ، عن شكل عيني والى ان يجعله موضوعا لادراك حسي . من هذا المنظور ، يدل التشبيه ، مثله مثل الصورة والاستعارة ، على قدر من الجراءة في التخيل ، بمعنى انه ينشط ، ازاء موضوع ما او وضع ما او مدلول عام ما ، ليجذب الى هذا الموضوع او الوضع او المدلول اشياء بعيدة عنه كل البعد خارجيا ، ليجذبها الى دائرة مضمون واحد ، لفائدة هذا المضمون ، وليطعم مادته بعالم كامل من تظاهرات متنوعة . وقدرة الخيال هذه على ابتكار اشكال وعلى جمع الاشياء الاكثر تنافرا في حزمة واحدة ، بواسطة علاقات وتركيبات اربية ، هي التي تكمن في اساس هذا التشبيه .

قد ينشط الخيال ويجدد في اثر التشابيه لمحض المتعة ، من دون ان يحاول ان يقيم الدليل ، بغنى الصور التي يبتكرها وعظمتها ، الا على جراته وطرافته . وهذا ضرب من جموح الخيال

الذي يتلوه ، وعلى الاخص لدى الشرقيين في ساعات الراحة والقبولة ، بفنى ابتكاراته وروعته ويدعو مستمعيه الى مشاركته هذا التطور ، لكن كثيرا ايضا ما تستحوذ علينا الدهشة ازاء السهولة التي يستولد بها الشاعر اغرب الصور ويدلل فسي تراكيبه على نباهة تتجاوز في عمقها حس التملح والتندر . ونلقى لدى كالديرون ايضا تشابيه من هذا النوع ، وعلى الاخص حين يصف عظمة الموابك الكبيرة والاحتفالات الكبيرة ، وجمال الخيل والخيالة ، او حين يتكلم عن السفن التي يدعوها تارة بـ «طيور بلا اجنحة» وطورا بـ «اسماك بلا زعانف» ، الخ .

غير ان التشابيه تخدم ايضا هدفا آخر : فهي تتيح للشاعر ان يتوقف عند موضوع معين وان يجعله مركزا جوهريا لجملة من تمثيلات اخرى بعيدة بقدر او بآخر ، وقادرة على الاعلاء من شأن المضمون المركزي وعلى إسباغ صفة الموضوعية عليه . ومسلك كهذا قد تملبه على الشاعر اسباب شتى .

فهناك اولا الحاجة الى استبطان المضمون ، الى استدخاله ، الى استملاكه بحيث لا يعود في مستطاع الشاعر ان يحول انتباهه عنه . وسرعان ما نلاحظ ، من هذا المنطق ، فارقا اساسيا بين الشعرين الغربي والشرقي ، وهو عين الفارق الذي سبق لنا التنويه به في معرض كلامنا عن الطولية . فالشرقي ، عندما ينمأ مع الموضوع ، يقل تفكيره بنفسه ، ولا يدلل لا على دنف وخمول ، ولا على حزن وكآبة . فالفرح الذي يساوره ازاء موضوع تشابيه فرح اكثر موضوعية وذو طابع نظري اشد بروزا . انه ينقل الطرف فيما حوله ، وهو متمالك مشاعره ومسيطر على احساسه ، بحثا في كل ما يحيط به ، وفي كل ما يعرفه وما يحبه ، من صورة لما يشغل روحه ونفسه ولما يهيم على فكره . اما الخيال ، الحر من كل تركيز ذاتي والبريء من كل حالة مرضية ، فيكتفي ، في التمثيل على اساسي من التشبيه ، بالموضوع عينه ، وعلى الاخص متى ما كان تشبيه هذا الموضوع



باجمل ما في الوجود وبأسطع ما فيه قمينا بالإعلاء من شأن جماله هو ويتغير هيئته لتشع نورا والقا . اما الغرب ، بالمقابل ، فهو أكثر ذاتية ، أكثر دنفا وكآبة ، وأميل الى التشكي والتوجع ، ويلج ، أكثر ما يلج ، على الآله وأوصابه .

هذا التعميق للمضمون ، هذا الاستفراق في المحتوى يتم ، على الاخص ، لصالح **المشاعر والعواطف** ، وفي المقام الاول عاطفة الحب التي تجد لذة في موضوع أتراحها وأفراحها ؛ وبما أن هذه العاطفة مستبدة بالشاعر الى حد يعجزه عن فكك نفسه من إسارها ، فانه لا يكل ولا يمل من استحضار موضوعها في أشكال دائمة التجدد . والعشاق اغتياء كل الفنى بالرغبات والآمال والأخيلة المتقلبة . والى هذه الاخيلة نستطيع ان نعزو التشابه التي يلجأ اليها الحب وغيره من العواطف بمزيد من السهولة كلما استبدت هذه العواطف عينها بالنفس كلها وأفعمتها بكاملها . وقد تنغم النفس ، مثلا ، بفكرة موضوع واحد : فم الحبيبة الجميل ، أو عيناها الجميلتان ، أو شعرها الجميل . وهذا ما يحرك الروح الانساني وينشطه ، فتتناوب عليه أحوال من الالم والفرح ، ولا يكون لكل هذا الجيئشان من غرض غير ارجاع كل ما يلقاه في مباحثه ومساعيه الى العاطفة اليتيمة التي اتخذت من قلبه مركزا لعالمها . وتكمن اهمية التشبيه في العاطفة ذاتها ؛ هذه العاطفة التي اذا ما تعلمت بالتجربة ان اشياء ومواضيع اخرى في الطبيعة جميلة بدورها أو يمكنها بدورها ان تكون مصدرا لأتراح وأفراح ، الخ ، جذبت هذه الاشياء والمواضيع جميعا ، بصفة تشابهية ، الى دائرة مضمونها الخاص ، وهذا ما يوسع نطاقه ويزيد في رحابته ويسبغ عليه صفة العمومية .

ان يكن موضوع التشبيه **متفرقا وحسيا** تماما ، وان عقدت أصرته على ظاهرات حسية مماثلة ، نجم عن ذلك في كثير من الاحيان تراكم في التشابهية ، وكان هذا التراكم شاهدا على ضحالة

التفكير وعلى عدم نمو الحساسية ، وهذا ما يجعل كثرة التشابه،  
 المنصبة في المقام الاول على التواحي الخارجية ، من دون اي  
 رابط روحي فيما بينها ، تبدو مملة وغير مثيرة للاهتمام . نقرأ  
 على سبيل المثال في **نشيد الانشاد** (الاصحاح الرابع) : «ها انت  
 جميلة يا حبيبتني ، ها انت جميلة ، عينك حمامتان من تحت  
 نقابك . شعرك كقطع معز رايش على جبل جلعاد . اسنانك  
 كالقطعان المجزوة الصوف الصادرة عن مواردها ، وكل واحد  
 منها مثم وليس بينها عقيم . شفتاك كسلكة من القرمز ، وفمك  
 حلو . خدك كفلقة رمانة بين صفائرك . عنقك كبرج داود المحصن  
 بمتاريس ، الف مجن علق عليها وغيرها من اسلحة الجبازة .  
 ثدياك كخشفتي ظبية توأمين يوعيان بين السوسن» ، الخ .

بساطة كهذه نلفاها في العديد من تشابه اوسيان . وعلى  
 سبيل المثال : «انت كالثلج في الارض الرملية . شعرك اشبه  
 بسحابة فوق الكروملا ، تلف وتجمد فوق الصخور ، مومضة  
 متلألئة تحت اشعة الشمس الآفلة . وذراعاك اشبه بالعمودين  
 اللذين عليهما يقوم منزل فنقال الجبار» .

ومن هذا النوع ايضا ، وان تكن اكثر خطابية ، الكلمات التي  
 يضعها اوفيدوس على لسان بوليفيموس (٢٢) **(الامساخات)**، الكتاب  
 الثالث عشر ، الايات ٧٨٩ - ٨٠٧ : «لانت اشد بياضا ، يسا  
 غالاتيا ، من الورقة البيضاء كالثلج التي تنبت عند تخوم المراعي ؛  
 لاكثر ازهارا وتنويرا من المروج ؛ ولاعظم مرونة ولدانة مسن  
 البان ؛ ولاشد سطوعا من البلور ؛ ولاخف من الجدي الرضيع ؛  
 ولاملس من صدفة البحر ؛ ولالطف من شمس الشتاء ومن فيء  
 الصيف ؛ ولارهف من الفاكهة ؛ ولاهيف من الدلب المشيق» ، الخ .

---

٢٢ - بوليفيموس : في المتولوجيا الافريقية ، احد المعالقة من لوي  
 المين الواحدة . وقد نقاما له اوليس . «م»

ولدى كالدرون ايضا تلقى الكثير من امثلة هذه التشابه ،  
وان تكن هذه الغزارة اوفق للشعر الفئاني منها للعمل المسرحي  
الذي لا مفعول لها عليه غير ابطاء حركته وإيقالها اذا لم تكن  
طبيعة الموضوع بالدات هي التي تستلزمها . ومن هذا القبيل  
وصف دون جوان الفصل لامرأة محجبة ، لمحها بالمصادفة وقفا  
انرها ، وعنها قال في ما قال : «وهذا بالرغم من ان يدا ساطعة  
البياض كانت تمزق بين الفينة والفينة الستر الاسود لهذا  
التقاب الصفيق ، يدا كأنها ملكة الزنابق والسوسن ، يملئ افريقي  
فاحم من شان بياضها الثلجي» . . . .

وغیر هذه الحال حال النفس التي اذا ما جاشت في أعماقها  
عبرت عما بها بصور وتشابه يتجلى فيها الجانب العميق حقاً  
والروحي من المشاعر المختلجة . وعندئذ يكون واحد من امرين :  
فإما ان تظهر النفس ذاتها من خلال مشهد طبيعي ، وإما ان  
مشهداً طبيعياً معيناً يقدو انعكاساً لمضمون روحي . ولدى اوسيان  
ايضا نلتقي العديد من الصور والتشابه المماثلة ، وان يكن عدد  
الاشياء والمواضيع التي يستخدمها على سبيل التشبيه محدودا :  
سحب ، عاصفة ، ضباب ، شجرة ، مجرى ماء ، ينبوع ، شمس ،  
شوك ، عشب ، الخ . يقول مثلاً : «رائع هو الحاضر ، يا فنغال !  
انه لكالشمس فوق الكروملا ؛ الشمس التي طال افتقاد الصياد  
لها قبل ان يبصر بها بين السحب والفيوم» (٣٣) . وفي موضع  
آخر : «الم يسمع اوسيان صوتاً ؟ اين هو صوت الايام التي  
تصرمت ؟ كثيراً ما تدلف ذكرى الازمان الماضية الى نفسي  
كالشمس الغاربة» . ويقول اوسيان ايضاً : «جميلة هي كلمات

---

٣٣ - فنغال : قصيدة نثرية مطولة ألفها مكفرسون (سنة ١٧٦١) ومزاهوا الى  
الشاعر السكتلندي الاسطوري اوسيان ، ابن فنغال ، ملك مورفري . «م»

النشيد ، ولطيفة هي قصص الأزمان الماضية . هذا ما قاله كوشولان . انها لكندى الصباح وظله الوديع على الروابي التي يكلأها العنز ، ساعة تكون منارة بضوء الشمس الباهت ، والجدول الأزرق جامد في الوادي . ان عودة أوسيان المتكررة الى المشاعر ذاتها والى تشابهها ذاتها تبدو وكأنها تعبير عن شيخوخة مرهقة بالحزن وبالذكريات المؤلمة . فالمشاعر الحانية والحزينة تحبذ التشابه وتستطيعها . وما تريده نفس كتلك النفس ، وما يثير اهتمامها ، لم يعد له من وجود الا في ماضٍ بعيد قصي ؛ لذا نراها تميل بصورة عامة الى الاستغراق في شيء آخر بدل ان تتجلد وتستعيد شجاعتها . وهكذا تتطابق تشابه أوسيان الكثيرة مع هذه الاحوال الذاتية ، ومع التصورات الكثيرة في غالبيتها ، ومع الحلقة الضيقة التي يجد الشاعر نفسه مرغما على البحث عنها فيها ، على حد سواء .

وعلى العكس ، ويقدر ما يتركز الهوى، رغم جيشانه وثورانه، على مضمون واحد ، يكون في مستطاعه ان يعبر عن ذاته فسي صور وتشابه عديدة ، تدور كلها حول محور الموضوع ذاته ، وغرضها جميعا تظهر العواطف الدفينة كما لو انها انعكاس . ذلكم هو ، على سبيل المثال ، شأن المناجاة التي تخاطب فيها جوليت الليل ، في مسرحية **روميو وجوليت** ، قائلة : « تعال ، ايها الليل ! - تعال يا روميو ، انت يا نهار في الليل ! على اجنحة الليل ستحط ، كالثلج الهائل على ظهر غراب . تعال ، ايها الليل الوديع الحبيب ! تعال ، وهات معك حبيبي روميو ! وان قضى نحب . فخذهُ وقطعه وانثر اجزائه : فليسوف يضفي على مشهد السماء جمالا يصير معه كل من على الارض عاشقا لليل ولا تعود لديه رغبة في ان يحيي الشمس التي لا جدوى منها » .

وبوسعنا ان نقيم مقابلة بين هذه التشابه ، الفنية فسي معظمها ، والناجمة عن عاطفة مستفرقة في محتواها ، وبين

التشابه **الحميّة** التي تكثر لدى هوميروس بوجه خاص . فهدف الشاعر الملحمي ، اذا ما ركز على بعض التشابه ، ان يصرفنا عما يعتلج في نفوسنا من فضول وتوقع وترجّح وتوجّس عملي ، ان صح التعبير ، بصدد مآل الاحداث وعاقبة بعض افعال البطل واحواله ، وان يحوّل اهتمامنا عن طلب الاسباب والنتائج والعواقب ليجعلنا نركّزه على ابتكارات هادئة وجمالية يعرضها لحدسنا وكأنها اعمال نحتية . هذا الهدوء ، هذا الصفو ، هذا التجرد عن كل اهتمام عملي محض هو ما يميز كل ما يشيده الشاعر الملحمي على مرأى من أبصارنا ، وهو ما يخلّف وقعا اعمق كلما استمار التشابه التي يحيط بها موضوعه الرئيسي من مضمار بعيد وغريب عن المضمار الذي اليه ينتمي هذا الموضوع . لكن الاكثار من استعمال التشابه وتنويعها يهدفان ايضا ، من جهة اخرى ، الى ابراز الموضوع الممثل ، عن طريق مضاعفة تمثيلاته على وجه التحديد ، والى توفير المزيد من الاستقرار والثبات له ، بدل تركه ينساق مع تيار القصيد ودفق الاحداث . هكذا يقول هوميروس ، على سبيل المثال ، عن أخيل وقد تآقت نفسه الى القتال وهب للاقاة اينئوس ( **الإلياذة** ، الفصل العشرون ، الايات ١٦٤ - ١٧٥ ) : «دنا وكأنه اسد هزير يحلم الرجال بصرعه ، وقد التأم شمل الناس من حوله . وتقدم اولا بادي الازدراء ، ولكن حين مسه احد اولئك المراهقين القتالين بحرسته ، استدار نحوه فاغر الشدق ، واسنانه ترغسي زيدا ، وقلبه القوي ينتفض في صدره . ويقنبرته ضرب على جنبه وخاصرته ليحمّس نفسه على القتال . وتقدم ، والوعيد يتطاير شررا من عينيه ، وفؤاده ملؤه الإقدام ، متسائلا بينه وبين نفسه عما اذا كان سيجندل واحدا من اولئك الرجال ام انه سيلقى حتفه من اللقاء الاول . هكذا اندفع أخيل ، لما يتمل بين جنباته من قوة وبسالة واقدام ، للاقاة اينئوس ، البطل الصندي » .

ويقول هوميروس ايضا عن بالاس (٢٤) (الابلياذة ، الفصل الرابع ،  
البيتان ١٣٠ - ١٣١ ) حين حولت اتجاه السهم الذي سددته  
باندروس الى مينيلاس (٢٥) : «لم تنسه ، بل حولت اتجاه السهم  
القاتل ، وكأنها ام تدب ذبابة تهدد بايقاظ ابنها الغافي» . ويضيف  
بعد ابيات قليلة ، حين جرح السهم مينيلاس فعلا (الابيات ١٤١ -  
١٤٦) : «مثل امرأة من ميونيا او كاريا تخضب العاج بالارجوان  
ليكون مجنا للخيل ؛ لكن المجن بقي حبس القصر ، وما اكثـر  
الفرسان الذين ودوا لو يحملونه ؛ لكنه بقي حبس القصر ليكون  
زينة للـك وحلية للحصان ، وليزيد مجد الملك مجدا : هكذا سال  
الدم على طول فخذ مينيلاس » ، الخ .

لم نتكلم الى الان الا عن التشابيه المتولدة عن نشاط مخيلة  
فياضة او عاطفة فائقة العمق تتوغل في موضوعها ويتوغسل  
موضوعها فيها ، او كذلك عن مواضيع فائقة الاهمية تستدعي ،  
بحكم اهميتها بالذات ، ان تنشط المخيلة اقصى نشاطها . والى  
هذه المصادر نستطيع ان نضيف مصدرا آخر يتعلق بصورة  
رئيسية بالشعر المسرحي . فمضمون المسرح أهواء متصارعة ،  
واعمال ومواقف حماسية ، وتحقيق رغبات دفينه ؛ والمسرح ،  
بدل ان يسرد هذا المضمون سردا ، كما يفعل الشعر الملحمي ، في  
شكل احداث متحققة ، احداث باتت ملكا للماضي ، يجعلها تتم  
على مرأى منا ومسمع ، وعلى ايدي اشخاص يتصرفون في ظاهـر  
الامر بملء الاستقلال ، ولا يتصاعون لغير عواطفهم ، من دون ان  
يتدخل الشاعر بينهم وبين الاحداث التي يفترض فيهم انهم  
صانعوها . وعلى هذا الاساس قد يكون مباحا لنا القول بأن  
الشعر المسرحي هو الشعر الذي يستلزم اقصى قدر من الفطرة

٢٤ - بالاس : قلب الالية الهنا . «م»

٢٥ - مينيلاس : ملك الاغينيين ، مؤسس اسبارطة ، ونزوج هيلانة . «م»

والتلقائية في التعبير عن الاهواء ، وان عنف هذه الاهواء ، سواء  
اكانت من باب الالم ام الرعب ام الفرح ، الخ ، لا يتضمن  
تشابه ، وذلك بحكم الصفة الطبيعية لتعبيرها . لذا ، فان وضع  
استعارات وصور وتشابه ، الخ ، على لسان افراد مستفرقين  
بجماع شخصيتهم في العمل ، افراد لا هم لهم غير ان يمبروا  
بأفعالهم عما يجيش في عالمهم الداخلي ، يعني سلوك ابعد الطرق  
عن الطبيعة وتشويش تطور المأساة . فمن شأن التشابه ، في  
هذه الحال ، ان تصرف انتباهنا عن الموقف المباشر وعن الاشخاص  
الفاعلين والشاعرين الذين يخلقون هذا الموقف او يواجهونه ، وأن  
تحوّله الى شيء غريب عن الموقف وخارجي عنه ، الى اشياء لا  
تدخل في عداده بملء معنى الكلمة ، ولهجة الحوار هي التي تعاني  
بنتيجة ذلك من لجم وقطع مزيج وصب الاحتمال . وهكذا  
وجدنا المواهب الشابة في المانيا ، يوم سمعت الى التحرر من اغلال  
الميل الفرنسي الى البلاغة، تنظر الى الاسبان والطلليان والفرنسيين  
على انهم مجرد فنانين يضعون على السنة اشخاص مسرحياتهم  
مبتكرات مخيلتهم هم ، ويعززون اليهم روحهم هم ، ومواضعاتهم  
وتقاليدهم هم ، وفصاحتهم الطلية هم ، وهذا في اوضاع  
ومواقف كان يفترض الا يملو فيها صوت على صوت الاهواء  
المضطربة وتعبيرها الطبيعي . وهكذا طرقت اسماعنا في الكثير  
من مسرحيات تلك الحقبة ، وامثالها لطلب العفوية هذا ، صيحات  
العواطف ، متبوعة بعلامات تعجب ونقاط وقوف ، بدلا من اسلوب  
اللقاء القديم المتميز بالجزالة والسمو ، والغني بالمسور  
والتشابه . وانطلاقا من المبدأ عينه اخذ نقاد انكيز على شكسبير  
إكثاره من التشابه التمثيلية التي يضعها على السنة اشخاصه ،  
بينما هم في ذروة الالم ، وفي وقت لا يترك فيه جموح العاطفة  
اي مكان للتفكير الهادئ الذي يقتضيه ، على ما هو ظاهر للعيان ،  
التشبيه . وصحيح ان الصور والتشابه التي يلجا اليها شكسبير

صعبة الاحتمال وكثرتها مجاوزة للحد أحيانا ، ولكن صحيح ايضا،  
بوجه الاجمال ، ان التشابه تستاهل ، حتى في الفن المسرحي،  
مكانا مرموقا ، ومن شأنها ان تحدث وقعا وتأثيرا .

وبالفعل ، حين تتوقف العاطفة عند تشابهه، وهي المستغرقة  
بتمامها في موضوعها وغير المستطية من إسهاره فكاكيا ، لا يكون  
للتشابه من هدف ، في المضممار العملي لسرورة الاحداث ،  
سوى ان تظهر للعيان ان الشخصية ليست مأخوذة بتمامها في  
دوامة الموقف الذي هي فيه ، او في دوامة العواطف والاهواء  
التي تمتلئ في صدرها ، بل تعرف ، من حيث هي طبيعة نبيلة  
وراقية ، كيف تسيطر على الموقف وتقهر اهواءها . فالهوى ينل  
النفس ، ويحبسها في ذاتها ، ويفرض عليها تركيزا محدودا ،  
ويجعلها ان لم نقل خرساء ، فعلى كل حال عاجزة عن الابانة عن  
ذاتها الا بالفاظ من مقطع واحد ، ويضعها في حال من الجيئشان  
المفكك المشوش . بيد ان النفس كبيرة بما فيه الكفاية ، والروح  
قوي بما فيه الكفاية كيما ترتفع الشخصية فوق ذلك التحديد  
وتسيطر على الحماسة التي تهزها وتناجح نارها فيها ، مدللة  
بهذه السيطرة على صفو هادئ جميل . وتحرر النفس هذا هو  
ما تعبر عنه التشابه على نحو شكلي تماما أحيانا . فهي تتيح  
للشخصية ان تحافظ على هدوئها العميق وقوتها ، وأن تبقى  
مسيطرة على ذاتها ، وهي تفعل ذلك بإتاحتها لها امكانية تحويل  
المها ووجعها الى موضوع ، او امكانية التفانها ذاتها نظريا فسي  
مواضيع خارجية ، او امكانية استخدامها لسخرية رهيبة ضد  
ذاتها فتروح تتأمل بهدوء دمارها الذاتي كما لو انه حدث لا يعنيها  
مباشرة . في الشعر اللحمي ، يتولى الشاعر بنفسه ، كما كنا  
رأينا ، تأمين الهدوء النظري للمستمتع على نحو ما يتطلبه الفن ،  
وتكون وسيلته الى ذلك اعتماد تشابهه تمثيلية ووصفية ؛ امسا  
في الشعر المسرحي فان الاشخاص الفاعلين ، اي الممثلين ، هم  
الذين يقومون مقام الشعراء والفنانين ويسلكسون مسلكهم ،



فيحولون حياتهم الداخلية الى موضوع ، ويقتون على درجة كافية من القوة ليقولوا هذا الموضوع وليزودوه بشكل ، وليكشفوا لنا على هذا النحو عن نبل عواطفهم وقوة انفسهم . ذلك أن هذا الفوص في شيء آخر ، في الاشياء الخارجية ، يمدل هنا تحرر الحياة الداخلية من الاهتمامات العملية البحتة او من مباشرة العاطفة ، وتوجهها نحو اشكال حرة نظريا . هكذا يعاود التشبيه للتشبيه ، كما وصفناه اعلاه ، ظهوره ، لكن على نحو اكثر عمقا ، وذلك بقدر ما يشكل هذه المرة وسيلة للتغلب على موقف صعب وللتحرر من سلطان هوى من الاهواء .

هذا التحرر يتم على مراحل عدة ، ولدى شكسبير نجد اغلب امثله .

حينما تواجه النفس خطر مصيبة كبيرة تهدد بان تهزها هزا عنيفا ، وحينما تحس فعلا بالالم القرين بهذا المصير السلي لا منجاة منه ، تدلل هذه النفس على ابتدال كبير فيما لو جنت الى إرخاء العنان للآنين والشكوى ، والى التعبير بصوت عالٍ عن خوفها والمها وبأسها ، متخيلة انها واجدة في ذلك تسكيناً وتفريجا . اما اذا كانت الروح اقوى وأتيل ، نراها على العكس تكبت آنيها وتسعى الى السيطرة على الالم الذي يجعله اسيرها ، فتحفظ لنفسها على هذا النحو حرية التواصل مع ما هو خارجي عنها لتحوله ، من ثم ، الى صورة عن مصيرها الذاتي . عندئذ يرتفع الانسان فوق الالم ، يسمو عليه ، لا يعود يتماهى وإياه ، بل على العكس يتميز عنه ويفترق ، وهذا ما يتيح له ان يتوجه نحو مواضيع اخرى يربطها بعواطفه وكأنها موضوعية تمت اليها بصلة نسب وقربى . هكذا يهتف المعجوز نورثمبرلند في مسرحية شكسبير **هتري الرابع** ، وقد بلغ به الالم ذروته ، اذ سأل الرسول الذي جاء بيلفه نبأ وفاة «برسي» عن حال اخيه وابنه ، فما حار الرسول جوابا : «انت ترتعد ، وشحوب وجهك بنيتني رسالتك

خيرا مما ينبئني بها لسانك . ان رجلا مثلك ، مضى ، مرهقا ،  
مبهور الانفاس مثلك ، كابى النظرة ، متفطرا قلبه الالم مثلك ، قد  
ازاح ستار بريام (٣٦) في عتمة الدجى لينبئه ان نصف طرودته  
قد احترق . لكن بريام رأى النار قبل ان ينطق اللسان . . .  
اعني انني علمت موت عزيزي برسي قبل ان تليفني اياه .

صحيح ان ريتشارد الثاني ، الذي كتب عليه ان يكفر عن  
طيش شبابه في زائل ايامه السعيدة ، يفصح عن كل الالم الذي  
يرهق نفسه ويكبئها ، ولكنه يحتفظ مع ذلك بالقدره على موضعة  
هذا الالم في تشايبه دائمة التجدد . والشئ المؤثر والطفلي في  
شكوى ريتشارد انه يعبر عن الاله موضوعيا في صور اخاذة ، من  
دون ان يمنعه هذا اللعب مع ذلك من الاحساس بعمق الاله . يرد  
مثلا على هنري الذي ساله تاجه ، فيقول : «هاكه يا ابن العم ،  
هاك التاج . لتكن يدي في جانب ، ويدك في الجانب الآخر .  
واعلم ان التاج الذهبي يشبه بثرا عميقة تغرف منها المساء  
بدلوين متناوبين ، واحدهما يرقص على الدوام في الهواء ، بينما  
الآخر في القاع ، مقتل بالماء ؛ هذا الدلو الذي في القعر هو انا ،  
في الدموع غارق ، وبالحزن طافح ، بينما انت في الاعالي ، في  
الهواء الطلق تحلق» .

قد يحدث ، ثانيا ، ان تسعى شخصية ، سبق لها ان تماهت  
مع اهتماماتها والها ومصيرها ، الى قسم هذه الوحدة باللجوء الى  
تشايبه ؛ وانما بقدر ما تدلل على انه ما يزال في مقدورها ان تلجأ  
اليها ككثر فرصها في الحصول على تحررها . في هنري الثامن،  
تهتف الملكة كاترينا ، وقد هجرها زوجها ووقعت فريسة حزن

---

٣٦ - بريام ، في الميتولوجيا الافريقية ، آخر ملوك طرودة ، والد مكتور  
وبريس وفاساندرا ، نول آخيل منه رجائه واماد اليه جثمان مكتور ، وقتله  
بريوس بعد سقوط طرودة . «م»

عظيم : «انا اتمس امرأة في العالم ، حطت بي الاقدار في مملكة ليس لي فيها رحمة او صديق او امل . مملكة لا يبكي فيها اي قريب لي على مصري ومآلي . ولم يحجز لي فيها اي قبر . وكالزنبقة التي كانت ملكة منوثة في حقل ، يجب ان أخفض راسي واسلم الروح» .

وابلغ من ذلك ايضا التعنيف الذي ينهال به بروتوس الفاضب في **يوليوس قيصر** على كاسيوس الذي كان حاول ان يستشير همته : «أواه ! انت تذكرني ، يا كاسيوس ، بحمل ليس لغضبه من قوة ومدة اكثر مما لشرارة النار التي تقدها حصاة : يتلقى الضرب مرارا وتكرارا ، فتقذح شرارات غضبه السريعة الانطفاء ، ثم لا يلبث ان يستكين» .

وان يكن بروتوس قد لجأ في هذه الظروف الى التشبيه ، فهذا ابلغ دليل على انه كان قد بدأ يلجئ غضبه ضد كاسيوس ويتحرر من سلطانه عليه .

ان مقترفي الجرائم من شخصيات مسرح شكسبير هم ، بوجه خاص ، الذين يرتفعون بأنفسهم ، بما أوتوا من رحابة فكر، وسواء أفي حال البلوى ام في حال الجريمة ، فوق هواهم الوضع ، بدل ان يقولوا ، كما في المآسي الفرنسية ، اسرى التجريد ، يرددون القول بينهم وبين انفسهم بلا كلل بأنهم لا يريدون بعد اليوم ان يكونوا من المجرمين . فشكسبير يعطيهم ايضا قوة الخيال التي تتيح لهم ان يتصوروا انفسهم وان يحسوا بدواهم وكأنهم غرباء عن انفسهم . ينطق مكبث ، على سبيل المثال، وقد أحس بدنو ساعته، بهذه الكلمات التي ذاعت شهرتها: «اليك عني ، اليك عني ، ايها النور السريع الانطفاء ! ما الحياة الا طيف شريد يحتل خشبة المسرح لساعة من الزمن ثم يتوارى عن الانظار الى الابد . ما الحياة الا قصة يرويها امرؤ ابله ، مليئة بالصخب والجلبة ، ولكن لا معنى لها البتة» . وكذلك حال

الكاردينال ولسي في هنري الثامن ، اذ يهتف وقد سقط الى  
الدرك الاسفل بعد كل ما كان له من عظمة : «وداعا ، وداعا  
طويلا ، يا عظمتي ! هذا ما كتب على الانسان . في يوم ، تفتح  
براعم الامل وتزهر ؛ وفي الفداة يدرك أوج النضارة ويتدثر  
بدثار ضارب الى الحمرة ؛ وبعد غد يأتي الصقيع على حين  
فجأة ؛ وفيما الانسان راسخ الايمان ، وهو على حال من الفبطة  
والثقة بالنفس ، بان سعادته على وشك ان تنزع ، يأتي الصقيع  
ليقتل الجدور ، فيسقط سقوطي انا» .

هذا التوضع وهذا اللجوء الى التشابه يكمن مصدرهما في  
الهدوء وتمالك النفس اللذين يتيحان للشخصية ان تجد لها  
متنفسا ومنفرجا وهي في ذروة الالم والانحطاط . هكذا تقول  
كليوباترا لشارميون ، بعد ان تضع على صدرها الانمي القائلة :  
«صمتا ، صمتا ! ألا ترين على صدري رضيعي يرضع لبنه وهو  
نائم ؟ وديع كالبلسم ، ناعم كالنسيم ، ودود اليف» . فلدغة  
الثعبان ترخي الاعضاء بوداعة يترأى معها للموت نفسه انه ليس  
موتا ، بل مجرد وسن وسبات . وهذه الصورة تصلح في الواقع  
لان تكون معيارا لتحديد الطبيعة المسكنة لهذه التشابه ولبیان  
خصائصها .

— — —

## زوال الفن الرمزي ،

### القصيدة التعليمية والشعر الوصفي

### المقطعات الابغرامية القديمة

حددنا الفن الرمزي بأنه شكل من الفن لم يتوصل فيه بعد

المدلول والتعبير الى التداخل ، الى الانصهار الكامل . وعلى هذا ، فقد عايننا في **الرمزية اللاواعية** عدم تطابق بين المضمون والشكل **في ذاته** ، بينما يظهر عدم التطابق هذا **بجلاء** في الفن **الجليل** ، على اعتبار ان المدلول المطلق ، اي الله ، وواقعه الخارجي ، اي العالم ، ممثلان على نحو سافر في مظهر تلك العلاقة السالبة . وبالمقابل ، فان المظهر الآخر من الرمزية هو الذي بدا لنا انه يلعب دورا هاما في جميع اشكال الفن هذه : نعني به التوافق بين المدلول وبين تظهيره العيني ؛ فهو دور مطلق في الرمزية البدائية التي لا وجود فيها بعد للتعارض بين المدلول وشكله العيني ؛ ودور اساسي في الجليل الذي يحتاج ، كما يعبر عن الله بصورة غير مطابقة فحسب ، الى ظاهرات الطبيعة والى الصروف الطارئة على حياة شعب الله المختار واعماله . اما السمة المميزة السائدة في الفن التشابهي اخيرا فليست هي ، كما في السابق ، عدم التطابق بين المدلول والشكل ، بل علاقتهما الذاتية والعسفية المحض . بيد ان هذه العلاقة العسفية ، ان تكن متضمنة سلفا في شكل ناجز في الاستعارة والصورة والتشبيه ، فانها تبقى ، من جهة اخرى ، محتجة خلف القرابة بين المدلول وبين الصورة المستخدمة في التعبير عنه ، على اعتبار ان **تشابههما** بالذات هو الذي اوجب اللجوء الى التشبيه الذي تكمن سمته المميزة الرئيسية ، لا في **الخارجية** ، بل في **العلاقة** التي يقيمها النشاط الذاتي بين المواطن والحدوس والتمثلات الباطنة ، من جهة ، وبين الاشكال المقاربة لها ، من الجهة الاخرى . ولكن حين يتولى العصف ، لا مفهوم الشيء ذاته ، مهمة التقريب بين المضمون وبين الشكل الذي يبلغه الفن ، فمن الواجب في هذه الحال اعتبار المضمون والشكل قريبين واحدهما عن الآخر ، بحيث لا يمكن ان يكون للمقاربة بينهما من نتيجة سوى محض تراصف ، يقوم فيه احد الجانبين مقام العملية للآخر . وعليه ، سوف نولي اهتمامنا ،

في هذا التذييل ، لاشكال الفن الثانوية ، التسمية بالانفصال الكامل بين الأناء التي تدخل في تركيب الفن الحقيقي ، وسوف يكون ههنا أن نبين أن غياب العلاقات هذا بين المضمون والشكل هو الذي افضى الى انحلال الفن الرمزي .

من وجهة النظر العامة نجد في هذا الطور ، من جهة أولى ، مدلولاً مكتملاً ناجزاً ، ولكن بلا شكل ، أو بالأحرى مزوداً بشكل ملصوق به عسفاً ومضاف إليه إضافة ؛ ونجد ، من الجهة الثانية ، الخارجية بما هي كذلك ، الخارجية التي ، بدلاً من أن تنهاى مع مدلولها الأساسي والحميم ، لا يكون ثمة من سبيل إلى تصويرها ووصفها إلا مستقلة عن هذا المدلول ، بل معارضة له ، وبالاختصار ، في كل خارجية تظاهرها . ذلكم هو الفارق المجرد الذي يميز الشعر التعليمي والشعر الوصفي ، وهو فارق لا يمكن أن يقوم ، على الأقل فيما يتعلق بالشكل التعليمي ، إلا في الشعر ، لأن الشعر هو وحده القادر على تمثيل المدلولات في عموميتها المجردة .

لكن بالنظر إلى أن مفهوم الفن يستلزم لا انفصالاً بل تماهياً بين المضمون والشكل ، فإننا نلاحظ في هذا الطور ، علاوة على الانفصال الكامل بين مختلف المظاهر ، وجود بعض العلاقات بينها . لكن مع تجاوز الطور الرمزي ، لا يعود في استطاع هذه العلاقات أن تكون من طبيعة رمزية ، وهذا ما يستتبع محاولات لافناء الطابع المميز للرمزية ، أعني عدم التطابق بين المدلول والشكل الذي عجزت جميع الأشكال الفنية التي درسناها حتى الآن عن التغلب عليه وتجاوزه . لكن بالنظر إلى الانفصال المصادر عليه بين المظاهر المطلوب التقريب بينها ، لا يمكن لتلك المحاولات أن تعدو كونها رغبة وجلة ، يرتهن انجازها بشكل فني كامسمل مكتمل كنا قد أسميناه بالفن الكلاسيكي . لكن قبل الانتقال إلى دراسة هذا الفن ، نرى أن من المفيد أن نفرّد بعض أسطر للأشكال

الثانوية التي عدناها في عنوان هذه الفقرة .

## - ١ -

### القصيدة التعليمية

في كل مرة يتصور فيها المدلول ، رغم انه بشكل كلا واحداً عينا ومتلاحماً ، وكأنه مدلول في ذاته ، وفي كل مرة تسبغ عليه فيها زينة فنية خارجية بدلا من ان يمثل بما هو كذلك ، تكون لدينا قصيدة تعليمية . وليس يسعنا ان نصف الشعر التعليمي في عداد النتاج الفني بحصر المعنى ، لانه يتطوي ، من جهة اولى، على مضمون نشري ناجز التكوين ، ومن الجهة الثانية ، على شكل فني ملصوق به من الخارج ؛ وهذا بالتحديد لان المضمون كان موجودا مقدما ، قبل ان يتلقى هذا الشكل ، في الوعي في حالة من الاكتمال ، ولانه انما في هذه الحالة وتحت هذا المظهر النشري، اي تحت مظهر مدلوله المجرد والعام ، ولصالح هذا المدلول وحده، ينبغي ان يعرض نفسه للتأمل ولحكم ملكة الفهم . وبحكم هذه العلاقة الخارجية البحتة، يحكم هذا الفارق الاساسي بين مضمون الشعر التعليمي وبين نمط تمثيله ، لا يكون للجانب الخارجي من القصيدة التعليمية الا ان يكون خارجيا خالصا ، قوامه الوحيد استخدام هذا الوزن او ذاك ، واعتماد لغة متكلفة ومفخمة بقدر او بأخر ، والاكثر من الجمل الاعترافية الثرة بالصور والتشابه وبانفجارات العواطف المصطنعة ، وتعتمد السرعة والتقلات المباشرة في عرض الموضوع ، الخ ، وهذا كله يضاف الى المضمون اضافة، ويلصق به لصقا ، ويرصف الى جانبه رصفا ، بدل ان ينفل فيه ويؤلف وإياه كلا واحدا ؛ والفرض من هذا التكلف اسباغ ظاهري من الحياة على الموضوع ، والتخفيف من جديته ومسح جفافه ،

وتجيب مطالعته الى النفس . وما ينطوي ، وفقا لتصوره ، على طابع نثري صرف يتلقى على هذا النحو مجرد كساء ظاهر الاصطناع ، بدل أن يتعرض لعملية تحويل شعري حقيقي . وذلك هو ، على سبيل المثال ، حال فن الحدائق الذي لا يتعدى امره التنظيم الخارجي الصرف لمكان جميل اصلا في ذاته ، ومقدم من قبل الطبيعة ، او حال فن البناء الذي لا يتعدى امره تزيين بناء معد لاستعمال نثري صرف بضروب الزخرفة والديكور ليأتى منظره جذابا للعين .

امثالا لهذا المبدأ تبنت الفلسفة الاغريقية في بداياتها شكل القصيدة التعليمية . وبوسعنا ايضا ان نستشهد بمثال هزودس ، وان يكن التصور النثري حقا لا يبرز بكل جلالة الا بعد ان يتراءى لللكة الفهم انه بات في مقدورها اخيرا ، بعد ان تمكنت مسن موضوعها من كثرة التفكير والاستنباط والتصنيف ، السخ ، ان تبشر بعرضه ، موطنة لذلك بشكل شعري مزعوم ، قوامه الزخرفة والتفنن وتخزين الالفاظ . وبقدم لنا لوقراسيوس (٣٧) ، بطريقة عرضه لفلسفة الطبيعة الابيقورية ، وفرجيليوس ، بارشاداته بخصوص الزراعة ، امثلة على مثل هذا التصور الذي لا يفلح المؤلفون ، رغم كل المهارة التي يدللون عليها ، في اعطائه شكلا شعريا حقا . وفي المانيا اليوم ، لا تتمتع القصيدة التعليمية بحظوة كبيرة ؛ ولكن في فرنسا بالمقابل نشر دوليل (٣٨) Delille — وهو مؤلف قصيدة عن الحقائق او فن تجميل المناظر الطبيعية،

---

٣٧ — لوقراسيوس : شاعر لاتيني، له قصيدة مطولة بعنوان «في الطبيعة»  
وهي قصيدة تعليمية وغنائية يعرض فيها مذهب ابيقور (١٨٠ - ٥٥ ق.م) . ٣٨  
٣٨ — الاب جاك دوليل : شاعر فرنسي ، ترجم فرجيليوس الى الفرنسية ،  
وله قصائد وصفية وتعليمية (١٧٣٨ - ١٨١٣) . ٣٩



واخرى عن **انسان الحقول** - نشر مؤخرا قصيدة تعليمية اخرى  
يمالج فيها على التوالي الطاقة المغنطيسية والكهربائية، الخ ، وهي  
في الحقيقة بمثابة موجز في الفيزياء .

## - ٢ -

### الشعر الوصفي

الشكل الثاني الذي يدخل في هذا الباب شكسل معاكس  
للشكل التعليمي . ونقطة انطلاقه ليست مدلولا موجودا فسي  
الوعي في حال اكتمال ، بل اشياء خارجية ، كالمناظر الطبيعية او  
المباني ، الخ ، او فصول السنة وتقسيمات اليوم ، وشكلها او  
مظهرها الخارجي . فان يكن المضمون في القصيدة التعليمية بلا  
شكل ، فاننا نواجه هنا على العكس موضوعا مأخوذا في ذاته ،  
متصورا مثلما هو ، في ظاهره الخارجي الصرف ، موصوفا  
وممثلا كما يتراءى للوعي العادي ، بدون اضافة اي عنصر روحي .  
ومضمون حسي محض كهذا لا يمثل سوى مظهر واحد من  
مظاهر الفن الحقيقي ، مظهره الخارجي ، اي المظهر الذي لا  
يفترض فيه ان يمثل في الفن بحصر المعنى الا بوصفه واقعا  
**للروح** ، للفردية بأعمالها وتقلبات مصرها في مضمار العالم  
المحيط ، وليس بوصفه خارجية مطلقة ، منفصلة مطلق الانفصال  
عن الروحي .

### العلاقات بين الشعر التطبيعي والشعر الوصفي

ان مفهوم الفن بما هو كذلك يتنافى ، للأسباب التي عددناها ، مع التمسك بهذين النوعين ، التعليمي والوصفي ، في احادية جانبهما . لذا تترى الجهود التي ترمي الى وصل ما انتقطع من الصلات بين الواقع الخارجي وبين ما هو متصور داخليا كمدلول ، بين الكلي المجرد وتظاهرة العيني .

١ - سبق لنا الكلام في هذا الخصوص عن القصيدة التعليمية التي لا يسمها ان تستقني عن وصف اوضاع خارجية وظاهرات منعزلة ، وعن سرد اخبار ووقائع ذات صلة بموضوعات ميتولوجية وسواها . لكن الامر لا يعدو ان يكون هنا امر توازن محض بين الروحي الكلي والفردى الخارجى ، وليس اتحادا كاملا متداخلا ومتناظرا . والعلاقات القائمة بين الطرفين احتمالية بحتة ، ولا تطل كلية المضمون وشكله الفنى الكامل ، بل فقط بعض مظاهرها وبعض سماتها .

ب - هذه العلاقات تكون بطبيعة الحال اوثق واشمل فسي الشعر الوصفى الذي يقرن اوصافه لمواضيع واشياء خارجية باوصاف للمشاعر والعواطف التي يمكن ان تخالج النفس لدى مشاهد تماقب الفصول او مرأى منظر طبيعى او رابية مشجرة او بحيرة او سماع خربير جدول ، او مرأى مقبرة او قرية ذات موقع خلاب او كوخ يوحى بالسكينة والهدوء والحميمية ، الخ . ويسمى الشعر الوصفى ، مثله مثل الشعر التعليمى ، الى بث الحياة في اوصافه باللجوء الى سرد وقائع واحسداث شتى ، وبخاصة وصف المشاعر المؤثرة والسويداء الخفيفة والاحداث الطفيفة للحياة اليومية . لكن العلاقة بين الشعور والماطفة ، اي

الجانب الروحي ، من جهة ، وبين تظاهره الخارجي ، من جهة ثانية ، قد تبقى هنا رخوة ومصطنعة للغاية . وبالفعل ، يفترض هنا بالنظر الطبيعي وكان له وجودا مستقلا ؛ والإنسان في هذه الحال يدلف اليه وينتابه لدى مرآه هذا الاحساس او ذاك ، لكن الشكل الخارجي والحساسية الداخلية ، التي اثارها ضياء القمر او مشهد الغابة او الاودية او المناظر الطبيعية ، الخ ، لا يرتبطان واحدهما بالآخر بأي رباط ضروري . انا لست ترجمانا للطبيعة ، ولا ملهما لها؛ بل اشعر فقط، في هذه المناسبة او تلك، بانسجام مبهم بين داخليتي المستيقظة وبين الاشياء التي على مرمى نظر مني . وذلك هو الشكل الذي نقدره نحن الالمان عالي التقدير وتقدمه على ما عداه ؛ فنحن نحب اوصاف الطبيعة والمشاعر السامية التي يحس المرء بالحاجة الى البوح بها لدى مرآى مناظر الطبيعة . وهذا طريق سهل مفتوح للجميع ، وفي مستطاع كل امرئ سلوكه متى شاء . والكثير من اشعار كلوبستوك مكتوبة بهذه الطريقة .

ج - بيد ان علاقة أوثق وأعمق تقوم بين المظهرين المنفصلين في المقطعات الايغرامية (٣٩) Epigramme . ان طبيعة المقطعة محددة في اسمها بالذات : فالمقطعة هي في الأساس Sus - scription (٤٠) . لكن هنا يواجهنا ، من جانب اول ، الموضوع ، ومن الجانب الثاني ما قيل بصده ؛ لكن أقدم المقطعات التي نقل الينا هيرودوتس عددا منها تنطوي ، لا

---

٣٩ - الايغرام عند القدامى : مقطوعة شعرية قصيرة تنتهي بملحمة او لقطة هجائية في غالب الاحيان . ولم نجد لترجمتها خيرا من لفظة «المقطعة» لان المقطعات من الشعر هي قصائد القصائد . «م»  
 ٤٠ - حرفيا : كتابة في الاصل ، اي النقش ، اذ كانت بعض المقطعات تنقش في واجهات المباني . «م»

على وصف لموضوع مقترن بوصف لبعض الشاعر ، بل على وصف مزدوج لموضوع واحد : ففيها أولا وصف للموضوع كما هو موجود خارجيا ، وفيها ثانيا تركيز وتكثيف ، في لقطات مقتضبة وبلغت الى اقصى حدود المستطاع ، لكل ما له صلة بعدلولة ، بتفسيره ، الخ . تلكم هي المقطعة بحصر المعنى ، في شكلها البدائي . لكن المقطعة لم تلبث ان فقدت لدى الاغريق طابعها هذا ، وتحولت الى وسيلة لابتداء رأي سريع ، مقتضب ، فيه اشارة وذكاء وطرافة ، بصدد حادث بعينه او عمل فني ما او شخص من الاشخاص ، الخ ، والفرض من ابدائه ليس تحديد صفات الموضوع ذاته بل تعيين الموقف الذاتي الذي يوحى به للمراقب الذكي .

ونعط التمثيل هذا يبتعد عن ان يكون مثاليا كلما تضاعف احساسنا بحضور الموضوع فيه . ومن هذا المنظور نستطيع ان نستشهد ، بالمناسبة ، ببعض النتائج الحديث في هذا المضمار . ففي اقصيص تيبك «٤١» ، على سبيل المثال ، يدور الكلام في كثير من الاحوال عن اعمال فنية بعينها ، عن فنان بعينه ، عن معرض بعينه للوحات ، عن موسيقى بعينها ، الخ ، وكثيرا ما يربط الموضوع بقصة بسيطة . والحال ان هذه اللوحات التي لم يقع نظر القارئ عليها قط وهذه الموزونات الموسيقية التي لم تشنف اذنيه قط ، يقف الشاعر عاجزا عن تمثيلها تمثيلا ملموسا ، وهذا ما يحكم على الشكل الذي يختاره للتعبير عنها بأن يكون غير كافٍ وغير مقنع . وكذلك هو حال رواياته الارحب نطافا ، التي يدور موضوعها عن فتون بكاملها وعن اروع روائمها ، على نحو ما فعل بالنسبة الى موسيقى هنسه في روايته هيلغارديسون هوهنتال . وهكذا نجد ان العمل الفني الذي يعجز عن اعطاء تمثيل

---

٤١ - لودفيغ تيبك : رواني وعالم جمال الماني ، وجه الرومانسية  
اللاتينية نحو الفرائبية (١٧٧٢ - ١٨٥٢) . «٢»

مطابق لموضوعه الاساسي ، محتم عليه ان يتلبس ، بالإجمال ،  
شكلا غير مناسب .

ان الضرورة التي تفرض نفسها ازاء العيوب والثغرات التي  
اينا بلذكرها هي ضرورة تحاشي القلو في الفصل بين التجلي  
الخارجي ومدلوله ، بين الشيء وبيانه الروحي ، الى الحد الذي  
اشرنا اليه في الفقرة الاخيرة ، والعمل على الا يبقى اتحادهما او  
تقاربهما رمزيا أو جليلا او تشابها صرفا . وعلى هذا الاساس ،  
لا يجوز لنا ان نبث عن التمثيل الحقيقي الا حيثما يكون المدلول  
الروحي لموضوع ما متضمنا في هذا الموضوع سلفا وقابلا للادراك  
من خلاله ، وإلا حيثما يتفتح الروحي في كل واقعيته ، والا  
حيثما يكون الجسماني بيانا مطابقا للروحاني وللداخلية .

وحتى نماین بأم عيننا التحقيق الكامل لهذا المطلب ، ينبغي ان  
نودع الرمزية ونطوي صفحاتها، لان الرمزية هي بالتعريف الاتحاد  
غير الكامل بعد بين ما يشكل روح المدلول وبين شكله الجسماني.



# الفنّ الكلاسيكي





## مدخل

### عن الكلاسيكي بوجه عام

تكمن ماهية الفن في الكلية الحرة الناجمة عن الاتحاد الحميم بين المضمون وبين الشكل المطابق له بقدر أو بآخر . وهذا الواقع الموائم لمفهوم الجمال ، الذي عبثا سمى الفن الرمزي الى بلوغه ، لا يظهر الا في الفن الكلاسيكي . لذا ارتأينا انه من المفيد ، في تأملاتنا السابقة عن فكرة الجمال ، ان نحدد سلفا الطبيعة الكلاسيكية . ففي المثال يتحقق ذلك الاتحاد بين المضمون والشكل الذي يميز الفن الكلاسيكي ، هذا الفن الذي يلبي ، بفضل هذا التمثيل المطابق ، متطلبات الفن الحقيقي ، طبقا لمفهومه . بيد ان هذا التحقيق يفترض تدخل بعض عوامل خاصة كنا استعرضناها في الفصل السابق . وبالفعل ، ان المضمون الحميم

للجمال الكلاسيكي مدلول هو ومستقل ، اي انه ليس مدلولاً  
لشيء ما ، بل هو مدلول في ذاته ، مدلول يدل عن ذاته ويحمل  
في ذاته تاويل ذاته . وما هذا المدلول الا **الروحي** الذي هو ،  
بوجه العموم ، موضوع ذاته . وانما من حيث هو موضوع ذاته  
يكون له شكله الخارجي الذي يفدو للحال ، لتطابقه مع ما يؤلف  
جوهره الصميم ، مدلول ذاته بدوره ويشف عن ذاته كما يعرف  
ذاته . وقد تكلمنا ايضا ، في معرض حديثنا عن الرمزية ، عن  
اتحاد المدلول وتظاهره الخارجي كما يحققه الفن ؛ ولكن لما لم يكن  
هذا الاتحاد اتحادا مباشرا ، فانه لم يكن ايضا مطابقا . فالمضمون  
بحصر المعنى كان ممثلا **بالطبيعي** ، المأخوذ في جوهرته و**عموميته**  
**المجردة** ، بحيث كانت المواضع الطبيعية الفردية ، رغم اعتبارها  
ممثلة لهذه العمومية في وجودها الواقعي ، عاجزة ، بحكم  
فرديتها ، عن تمثيل هذه العمومية بالذات . اما اذا كان المضمون  
داخليا حميما ، لا يمكن لغير الروح ان يعقله ، فما كان من الممكن  
ان يمثل الا على نحو غير مطابق ايضا ، اذ ما كان لتمثيله ان  
يتحقق الا بمساعدة مواضع فردية ، مباشرة وحسية . وبصورة  
عامة ، لم يكن بين المدلول والشكل من علاقات سوى علاقات  
القربى والاشارة المتبادلة ، ولئن كان في المستطاع التقريب بينهما  
من بعض المناحي ، فانهما يظلان منفصلين من مناح اخرى . ومن  
هنا كان فك مرى وحدتهما في الرؤية الهندوسية للعالم ، على  
سبيل المثال ، هذه الرؤية التي تتراصف فيها الداخلية والخارجية  
البيطنتان والمجردتان في جانب ، والواقعية المتعددة الاشكال  
للطبيعة ووجود الانسان المنتاهي في الجانب الآخر ؛ وكان الخيال  
المبدع ، الذي يصف به القلق ويخضع لاندفاع لا يقاوم ، ينتقل  
باستمرار من جانب الى جانب ، من دون ان يفلح في ان يصفى  
على المثالية الاستقلال المحض والطلق ، او في ان يملأها بتمامها  
بمواد مقتبسة من العالم الخارجي ومحولة على نحو يؤهلها

لتمثيل المضمون وكأنه في حالة اتحاد هادئ وصافٍ مع الشكل .  
صحيح ان ما كان ينطوي عليه خليط العناصر المتناقضة من  
فجاجة وعدم تلاحم قد آل به الامر في النهاية الى الاختفاء  
والتلاشي ، لكن لتحل محله إبداعات ملفزة ، غير مرضية بدورها ،  
لا هدف لها سوى ان تطرح مشكلة الحل ، بدلا من ان تعطسي  
الحل بالذات . وآية ذلك ان المضمون كان يفتقر هنا الى الحرية  
والسيادة اللتين لا تكونان ممكنتين الا حين تطرح الداخلية نفسها  
على الومي ككلية في ذاتها ، ككلية تطفئ على الخارجية وتبزها ،  
وكانها غريبة عن طبيعتها . هذه الكلية ، من حيث هي مدلول حر  
ومطلق ، هي من إبداع وعي ، مضمونه هو **المطلق** وشكله هو  
الذاتية الروحية . فكل ما ليس منها متجرد من الفكر والارادة  
والتقرير الذاتي للمصير ، ولا يمدو ان يكون نسبيا وطرقي  
الاستقلال . ان ظاهرات الطبيعة وتظاهراتها الحسية ، كالشمس  
والافلاك والسماء والنباتات والحيوانات والصخور والانهار  
 والبحار ، لا تنتمي الى ذاتها الا بصورة مجردة ، لانها مسوقة  
باستمرار الى التفاعل مع مواضيع اخرى ، بحيث لا يمكن الا لروح  
متناه ان يؤمن باستقلالها . وليس من مثل هذه الظاهرات  
ينبجس المدلول الحقيقي **للمطلق** . فالطبيعة لا تنبدي للنظر الا  
في مظهر خارجي محض ، او بتعبير أدق من حيث هي خارجية  
بالنسبة الى ذاتها ؛ بل هي ميثوثة ، متوزعة في الظاهرات المتعذر  
عدها والمتعددة الاشكال التي تتألف منها ، وهذا ما يجردها من  
كل استقلال . ان المدلول المطلق حقا لا يمكن ان يوجد الا نسي  
الروح ، بحكم علاقاته العينية ، الحرة واللامتناهية ، مع ذاته .  
في الطريق الذي يسلكه المدلول في جهوده للانعقاد من  
المباشر الحسي وللغوز باستقلاله ، ينتهي به الطاف الى ما يمكن  
ان نسميه بتسامي الخيال وتقديسه . فما هو دال مطلق الدلالة  
هو الواحد المفكر ، المطلق ، البريء من كل عنصر حسي ، المنتمي

الى ذاته من حيث هو مطلق ، الذي يطرح ، بصفته هذه ، الآخر والطبيعة والتناهي ، التي هي من خلقه ، على أنها السالب والتهافت في ذاته . ان **الكلي** ، في ذاته ولذاته ، هو الذي يمثل على انه القوة الموضوعية المهيمنة على كل ما هو موجود ، إما لان هذا **الواحد** ، بنزوعه السافر الى السلبية ، يتعارض مع المخلوق ، وإما لانه يمرض نفسه ، في محايثته الايجابية والحلوية ، للوعي والتمثل في داخل المخلوق . لكن العيب المزدوج لهذه الرؤية ، من وجهة نظر الفن ، يكمن اولا في كون هذا **الواحد والكلي** ، الذي يشكل الدلول الاساسي ، لما يبلغ بعد درجة من الدقة والتمايز ، اي من الشخصية والفردية ، كافية ليفقد في المستطاع تصوره كروح وتمثيله في شكل حسي ، موافق لمضمونه الروحي ولمفهومه على حد سواء . ان فكرة الروح العينية تقتضي ان يحدد نفسه بنفسه وان يميز ذاته بذاته ؛ كما تقتضي ان يكتسب ، عندما يوضع ذاته ، ويفعل هذا الازدواج ، ظاهرا خارجيا مشربا بتمامه به ، وان يكن ماديا وذا حضور مباشر ؛ ظاهرا لا يعبر عن شيء بحد ذاته ، لكنه يشف عن الروح الذي يث فيه الحياة ، هذا الروح الذي لا يمدو ذلك الظاهر ان يكون تظهيره وواقعه . ومن وجهة نظر العالم الموضوعي ، فان التجريد الذي يصادر على مبدأ **مطلق** لامتياز ينطوي ، ثانيا ، على العيب التالي ، وهو انه يجعل الواقع الظاهراتي ، اللاجوهري في ذاته ، عاجزا عن ابراز **المطلق** للعيان في شكل عيني محدد . وبالتناقض مع الاناشيد والتسابيح التي تنفخ بمجد الله وعظمته المجرديسن والعامين نلتقي ، مع هذا الانتقال نحو شكل فني اسمى ، وفي فن الشرق ايضا ، ودوما ، تعابير تؤكد على السلبية والاستقرار والالسم والوجع وتقلبات الحياة والموت وتناوبهما الحزن . ومن وجهة النظر هذه نستطيع ان نشير ، الى جانب الجليل ، الى تصور آخر للعالم رأى النور هو الآخر في الشرق : تصور

يقر ، خلافا لجوهرية إله واحد ، بالحرية الفردية وبسؤدد  
 الشخص الفردي واستقلاله ، وذلك بقدر ما كان تطور هذه  
 الفكرة ممكنا في الشرق . وهذا التصور تلقاه ، أكثر ما تلقاه  
 كتصور سائد ، لدى العرب الذين ما كان لهم من معول يعولون  
 عليه في الدفاع عن انفسهم في صحاريهم والمساحات الشاسعة  
 من اراضيهم المنبسطة ، التي تملوها سماء صافية وتحرقها  
 شمس لاذية ، سوى شجاعتهم وقوة ساعدهم ويعيرهم وخيلهم  
 ورماحهم وسيوفهم . هنا تحديدا ، وخلافا للرخاوة والعطالة  
 الهندوستيين ، وخلافا كذلك لحولية الشعر الاسلامي المتأخر ،  
 تكونت جبيلات وطبائع محبوة بحس استقلال غيور ، وتقر بالتالي  
 للمواضيع والاشياء الخارجية بواقعيتها المعلومة الحدود  
 والمستقرة . وقد ارتبطت بحس الاستقلال الفردي هذا جملة من  
 صفات وسجايا هي في الحقيقة من لازماته الطبيعية : الصداقة  
 الحرة ، كرم الضيافة ، النبل والسمو في المواقف والعلاقات في  
 الحياة اليومية ؛ كما ارتبطت به ايضا جملة من العيوب ، كالظما  
 اللامتناهي الى الثار والذكرى التي لا تبعد لحقد دفين يطلب  
 التشفى بجموح لا هوادة فيه وبقسوة لا تصرف من رحمة او  
 شفقة . وما يجري في هذا المضمار يبدو بشريا صرفا وحبس  
 الدائرة البشرية من افعال انتقام ، وعلاقات حب ، واخلاص متفان  
 لا يتهيب التضحيات مهما غلت ، وما الى ذلك من افعال يغيب  
 عنها اي عنصر من عناصر السحر والخيال ، بحيث يتم كل شيء  
 بدقة وحسبان وتصميم ، مع اخذ العلاقات الضرورية القائمة  
 بين الاشياء بعين الاعتبار . وقد كنا وجدنا آنفا لدى المبرانيين  
 التصور ذاته عن المواضيع الواقعية ، اي الحرص ذاته على  
 إرجاع الاشياء الى مقاسها وحجمها والسى علاقاتها الوطيدة  
 والثابتة ، والاعتراف ذاته بحريتها ، لا بنفعتها فحسب . ولقد  
 كان استقلال الشخصية الحازم والقسوة في الانتقام والحقد من

السمات اللازمة ايضا للامة اليهودية البدائية ، ولكن مع الفارق التالي وهو ان اقوى ظاهرات الطبيعة وتظاهراتها يجري النظر اليها وتمثلها لدى اليهود لا لذاتها ، وانما كشهادة على قدرة الله التي يتلاشى امامها استقلالهم ؛ وحتى الكراهية والاضطهادات ، بدل ان تكون شخصية ، اي موجهة ضد اشخاص ، تنصب على شعوب بكاملها على سبيل الانتقام القومي في خدمة الله . هكذا نجد الانبياء وبعض المزامير في الحقبة المتأخرة بتوجهون بالابتهاال والتضرع الى الرب لكي ينزل بشعوب اخرى شقاء ودمارا ، ويبتطنون للعنات التي يستنزولونها على هذه الشعوب بعنف يندّ وصفه .

من المؤكد ان جميع هذه التظاهرات تنطوي على عناصر من الجمال الحق ومن الفن الحقيقي ، لكن هذه العناصر تبقى متفرقة مشتتة ، وترتبط ببعضها بعضا بعلاقات زائفة بدل ان تحقق وحدة هوية حقيقية . لهذا ما امكن لوحدة الالهى المجردة والفكرية *Idéelle* ان تنجب تعبيرا فنيا مطابقا ، ان يقدر وان يأخر ، في شكل فردية واقعية ، كما ان الطبيعة والفردية البشريتين تبيان مبنوتتي الصلة ، ان داخليا وان خارجيا ، بالطلق ، فلا ينفذ اليهما منه شيء بعد ايجابيا . وهذه الخارجية المميزة للمدلول ، من حيث انه المضمون الاساسي ، وللشكل المحدد لتمثيله ، هي عينها التي تؤكد ذاتها بعزid من القوة ايضا في الفن التشابهي الذي يكون فيه الجانبان ، المدلول وتمثيله ، مستقلين تمام الاستقلال واحدهما عن الآخر ، لا تقرب الشقة بينهما سوى الذاتية اللانظرورة التي تقوم بفعل التشبيه . على هذا النحو يتعزز ويتفاهم ، اكثر فاكثر ايضا ، الطابع السلبي والشوب بالمعيب لمثل هذه الخارجية ، وتبرز بجلاء متزايد ضرورة الفائتها . ويوم سيتحقق هذا الالفاء ، ان يعود المدلول عبارة عن مثالية مجردة ، بل سنجد انفسنا في مواجهة داخلية

لا يمكن تعيينها الا في ذاتها ، وتحتوي في الوقت نفسه ، في كليتها الميئية ، على الشكل الذي يمثل تعبيرها الخارجي الواضح الدقيق المحدد ؛ وبعبارة اخرى ، داخلية لا تعبر ، حتى في تظاهرها الخارجي ، الا عن ذاتها .

## - ١ -

### مؤدد الكلاسيكي ، منظوراً اليه على أنه تداخل الروحي والطبيعي

هذه الكلية الحرة ، التي تتوضح معالمها في شيء مغاير لذاتها مع أنها هي التي تعين ذاتها بذاتها ، والتي تبقى في الوقت نفسه معادلة لذاتها ، وهذه الداخلية التي توالي انتماءها الى ذاتها وهي تموضع ذاتها خارجياً ، تمثلان ما هو حق وحر ومستقل فسي ذاته ، وتبقيان ، حتى في خارجيتهما ، تعبيرين عن ذاتهما . والحال ان هذا المضمون لا يتبدى ، في مضممار الفن ، في مظهره اللامتناهي بعد ، ولا يمثل بعد الفكر الذي من خلاله يستفكر ذاته ، ولا يكون بعد هو الماهوي ، هو المطلق الذي يموضع ذاته في شكل العمومية الفكرية ، بل يكون مشحوناً بعد بعناصر حسية ، طبيعية ، مباشرة . والحال ان استقلال المدلول في الفن يتطلب ان يجد هذا المدلول شكله ، مبدأ تظهيره ، في داخل ذاته . صحيح ان المدلول ملازم بالرجوع الى الطبيعي ، ولكن على نحو يتمكن معه من السيطرة على الخارج الذي لن يعود له من وجود

— هو الذي لا يعدو ان يكون مظهرا من الداخلية — باعتباره موضوعية طبيعية ، والذي لن يشكل من الان فصاعدا — وقد حرم من استقلاله الخاص — سوى التعبير عن الروح . وبفضل هذا التداخل والتنافذ ، يندو الجانب الطبيعي والخارجي ، وقد حوله الروح ، دالا في ذاته ، بدل ان يكون انعكاسا مبهما للدلول منفصل من تظاهره الخارجي والمفاير له . وهذا التماهي المتطابق بين الروحي والطبيعي لا تقف حدوده عند تحييد الجانبين المتعارضين ، بل يشرب الروحي نحو كلية ارفع واسمى ، قوامها تواجد هذا الروحي عينه في ما ليس هو اياه ، وإضفاؤه صفة المثالية على الطبيعي ، مع تعبيره عن ذاته بالطبيعي وفيه . وانما على هذا الضرب من الوحدة يقوم مفهوم الفن الكلاسيكي .

ان وحدة هوية المدلول وتعبيره العيني هذه يمكن تعريفها ايضا بمزيد من الوضوح والدقة ، اذا ما قلنا انه لا يوجد اي انفصال بين الجانبين في قلب الوحدة المتحققة ، وان الداخلية بالتالي ، الروحية الباطنة ، ليست محض انبثاق من المادي ومن الواقع العيني ، لانها لو كانت كذلك لقام من جديد التمايز بين كلا المظهرين . وما دام الشكل الخارجي والموضوعي الذي يجعل الروح قابلا للادراك من المنظور الخارجي شكلا متعينا ومتخصصا في الوقت نفسه ، بمقتضى مفهومه بالذات ، فان الروح الحس الذي يجهد الفن لاعطائه واقعا مطابقا لا يمكن الا ان يكون فردية روحية ، متعينة ومستقلة في ذاتها هي الاخرى ، وان تكون ممثلة في شكل طبيعي . لهذا يشكل ما هو انساني مركز الجمال والفن الحقيقيين ومضمونهما ؛ لكن كما سبق لنا بيان ذلك في معرض حديثنا عن مفهوم المثال ، لا بد ان يتلقى الانساني تعينا فرديا وتعبيرا خارجيا مطابقا يكون ، في موضوعيته ، بريئا من عيوب التناهي ونقائصه .

من هذا المنظور ، سرعان ما نلاحظ ان الفن الكلاسيكي لا



يمكن ، بحكم طبيعته بالذات ، الا ان يكون غريبا عن كل تعبیر رمزي ، بالمعنى المحدد والدقيق للكلمة ، وان كان ذلك لا ينفي امكانية انطواء الفن الكلاسيكي ، هنا وهناك ، على بعض عناصر رمزية مبهمه . ان الميتولوجيا الاغريقية ، على سبيل المثال ، التي تنتمي ، بقدر ما يضع الفن يده عليها ، الى الفن الكلاسيكي ، هي ميتولوجيا متجردة من كل جمال رمزي (وهذا متى ما توغلنا الى نقطة المركز فيها بهدف دراستها) ، وتشف عن تطابقها الامثل مع مثال الفن ، على الرغم من بعض الرسابات الرمزية التي لنا ، لاحقا ، عودة الى الكلام عنها . لكن قد يسألنا سائل : ما كنه الشكل المتعين ، المؤهل لتحقيق هذه الوحدة مع الروح ، من دون ان يكون مجرد اشارة وتلميح الى المضمون المتجسد في هذا الشكل ؟ على هذا السؤال سنجيب بما يلي : بالنظر الى ان الفن الكلاسيكي يقوم على اساس تطابق المضمون والشكل ، فلا بد لهذا الاخير ان يمثل لمطلب الكلية والاستقلال ، اي عين المطلب الذي يفرض نفسه على المضمون . ذلك ان الاستقلال الحر للكل ، الاستقلال الذي يشكل التعيين الرئيسي للفن الكلاسيكي ، ليس بعمكن الا اذا كان كل جانب من الجانبين ، اي المضمون الروحي من جهة والتظاهر الخارجي من الجهة الاخرى ، هو في ذاته تلك الكلية التي تؤلف مفهوم الكل . على هذا النحو فحسب تتحقق وحدة هوية الجانبين ويتقلص اختلافهما الى محض اختلاف شكلي في داخل موضوع واحد ؛ وعلى هذا النحو يتبدى الكل للعيان حرا ، على اعتبار ان جانبيه كليهما مطابقان ، وعلى اعتبار انه يبقى واحدا ومائلا لذاته في الاثنين ، وان تمثل في كل واحد منهما . وغياب هذا الازدواج الحر في داخل وحدة واحدة هو الذي يتمخض ، في الفن الرمزي ، عن غياب الحرية في المضمون وفي الشكل على حد سواء . فالروح ما كان يعقل بعد ذاته بوضوح وجلاء ، وما كان يرى في واقعه الخارجي واقعا ينتمي اليه فعلا وصدقا ، واقعا مطروحا من قبله وفيه بما هو كذلك .

كان الشكل ملزما بأن يكون هو الآخر دالا ، لكن مدلوله ما كان متضمنا فيه الا جزئيا ، وما كان يتجلى فيه على نحو واضح لا لبس فيه . وما كان التعبير الخارجي ، من حيث أنه غريب عن مضمونه الباطن ، يمثل المدلول بقدر ما كان يمثل ذاته ، ولم يكن ثمة مناص من ممارسة قدر من الضغط والقسر عليه لتقويله بأنه يمثل شيئا آخر وأكثر . ومع هذا التشويه الطارئ عليه ، لا يعود لا هو ذاته ولا «الآخر» ، أي المدلول ، بل يمثل فقط حصيلة تقارب ، بله حصيلة تخالط بين عنصرين ، واحدهما غريب عن الآخر ، او يغدو حلية ثانوية او زينة خارجية ، لا دور لها غير الإغلاء من قيمة المدلول الواحد والمطلق للأشياء طرا ، ليستقط في نهاية المطاف الى منزلة تشابه عسفي وذاتي محض مع مضمون ناءٍ للغاية ومغاير . وما كان لهذه العلاقة بين المدلول والشكل ان تتغير الا بشرط : ان يغدو الشكل شكلا له في ذاته ، ومن حيث هو شكل ، مدلوله الخاص ، وبعبارة أدق ، مدلول روحي الانتماء . هذا الشكل هو الشكل الانساني ، لانه وحده القادر على الكشف عن الروحي بصورة حسية . صحيح ان تعبير الوجه والعينين والوضعية والحركات البشرية تعبير مادي ، لكن هذه المادية الخارجية تختلف عن مادية الحيوان من حيث انها محبوة لا بالحياة وبجميع مستلزماتها الطبيعية فحسب ، بل تشكّل ايضا انعكاس الروح . فمعر العينين تستطيع ان تستشف النفس الانسانية ، وكل تكوين الانسان يتم بوجه عام عن طابعه الروحي . اذن فان تكن الجسمانية تنتمي الى الروح باعتبارها نمط وجوده ، فان الروح هو ، من جانبها ، داخلية منتمة الى الجسم ، بحيث لا يكون للجسمانية من مدلول غير ذلك الذي يقلدها اياه الروح . من المؤكد ان الشكل البشري يشتمل على عدد من السمات المشتركة مع النمط الحيواني ، لكن كل الفارق بين الجسم البشري والجسم الحيواني يكمن فقط في ان الاول يتبدى ، في كل

تكوينه ، على انه هو مقر الروح والنمط الطبيعي الوحيد الممكن لوجود الروح . لهذا لا يكون الروح قابلا لان يقع تحت الادراك المباشر للآخرين الا بفضل الجسم . وليس المجال هنا للالاحاح على ضرورة هذه العلاقة ، او للتوقف عند التطابق الخاص بين النفس والجسم . بل نفترض ان اسباب ذلك فسي كلتا الحالين معروفة . لكن بالنظر الى انه في حكم المؤكد ان الهيئة البشرية ليست براء من عناصر ميتة ، قبيحة ، اي متحددة بمؤثرات غريبة وبتبعيات خارجية ، فان من رسالة الفن ان يمحو الفارق بين الروحي والطبيعي ، وان يجمل الجسمانية الخارجية باعطائها شكلا حيا ، نشيطا ، مكتملا ، مشربا بالروح .

بفضل نمط التمثيل هذا ، يتم اقضاء كل عنصر رمزي من الشكل الخارجي . فنمط التمثيل هذا يضع حدا للتكلف والتشويه والتعقيد الذي يفرضه الفن الرمزي على الشكل الخارجي . فالروح ، حين يدرك ذاته كروح ، يكون ما هو مكتمل وواضح في ذاته ؛ كذلك فان علاقاته بشكله المطابق تنطوي بدورها على شيء مكتمل وواضح ولا تحتاج الى توضيحها بواسطة مقارنة يقوم بها الخيال رغم انف الواقع وبالتعارض معه . كما انه من الخطا ان نرى في الفن الكلاسيكي شكلا فنيا يرمي فقط الى تحقيق تشخيصات جسمانية وسطحية ، وذلك ما دام الروح في كليته ، ويقدر ما يشكل مضمون الفن الكلاسيكي ، مندمجا بالشكل ومتماها بتعامه معه . وانما لو اخذنا بوجهة النظر هذه نستطيع ، عند الاقتضاء ، ان نمطي الحق لاولئك الذين يرون في الفن محاكاة للهيئة الانسانية . لكن هذه المحاكاة ، بموجب الرأي الشائع ، محض واقعة عرضية ، وجوابنا عن ذلك هو ان الفن البالغ مرحلة النضج لا يمكن له الا ان يستخدم في تمثيلاته الشكل الانساني ، بظاهره الخارجي ، وذلك لان الروح يتلقى في هذا الشكل فقط وجودا حسيا وطبيعيا مطابقا له .

ان ما نقوله من الجسم الانساني وتمايزه ينطبق ايضا على

عواطف البشر وفرائضهم وأعمالهم وصروف حياتهم ؛ فهي ، نظير الجسم ، ذات خصائص ومميزات مستمدة لا من الحياة والطبيعة فحسب ، بل من الروح ايضا ، ومنطوية مثله على وحدة هوية مطابقة بين الخارج والداخل .

كثيرا ما وجهت الى الفن الكلاسيكي ، الذي يتصور الروحية الحرة في شكل فردية متعينة مدركة في تظاهراتها الجسمية ، تهمة النزوع الى التشبيه <sup>(١)</sup> *Anthropomorphisme* . فلدى الاغريق ، على سبيل المثال ، سبق لكسينوفانس <sup>(٢)</sup> ان رفع صوته بالاحتجاج على هذه الطريقة في تمثيل الالهة ، وقال انه لو وجد بين الاسود نحوتون لكانوا اعطوا آلهتهم الشكل الاسدي . وبوسعنا ان نقابل بين رأي كسينوفانس هذا وبين النادرة الفرنسية التي تقول ان يكن الله قد خلق الانسان على صورته ، فقد رد له الانسان التحية بمثلها وخلق الله على صورة الانسان . واذا ما اخذنا بعين الاعتبار شكل الفن التالي ، اعني الفن الروماني ، فيكون في وسعنا ان نلاحظ ان مضمون الجمال الذي يحققه الفن الكلاسيكي يظل منطويا على بعض النواقص ، نظير ديانة الفن ذاتها ؛ لكن دور التشبيه في هذه النواقص ضئيل الى حد يبيح لنا التوكيد بأنه ان يكن الفن الكلاسيكي مشبها أكثر مما ينبغي ، من وجهة نظر الفن بوجه عام ، فانه مشببه أقل مما ينبغي اذا ما نظرنا اليه من وجهة نظر الديانة الاسمى المتمثلة بالمسيحية ، هذه الديانة التي غالت في التشبيه ككل

---

١ - التشبيه : فلسفيا ، نزعة الى خلط الصفات البشرية على الله وتشبيهه بالإنسان . «م»

٢ - كسينوفانس : فيلسوف اغريقي ، مؤسس المدرسة الايلية ، له قصيدة مطولة من «الطبيعة» ، لم تصلنا منها الا مقتطفات قليلة . «م»

المفالة . وبالفعل ، وبموجب تعاليم المسيحية ، ليس الله فردا له شكل انساني فحسب ، بل هو فرد واقعي ايضا ، إله وانسان واقعي منخرط في كل شروط الوجود في آن واحد ، وليس مثالا من الجمال والفن ذا هيئة انسانية . ومن يتصور المطلق كيانا مجردا ، لامتمايزا في ذاته ، فلا بد ان يمسك عن ان يعزو اليه اي شكل كان ؛ لكن كيما يكون الله روحا فلا بد ان يكون له ظاهر انساني ، ظاهر ذات فردية ، وليس كينونة - في - الهنا انسانية مجردة ، كما لا بد من الفلو في تمثيله الى حد الخارجية الكاملة والزمنية لوجوده المباشر والطبيعي . ان التصور المسيحي يتضمن الحركة وصولا حتى الى التناقض الاقصى ، بحيث لا يكون من سبيل الى العودة الى الوحدة المطلقة الا بعد حل هذا التناقض او الانفصال . وانما مع طور الانفصال هذا يتطابق تصور الله الذي صار انسانا ، وهذه سيروية تتيح لله ، بوصفه ذاتا فردية وواقعية ، ان يضع نفسه في موضع المعارضة للوحدة وللجوهر بما هما كذلك ، وأن يشعر في هذه الزمانية والمكانية المشتركة بالمشاعر والوعي والالام الناجمة عن الازدواج ، وصولا في خاتمة المطاف، بعد حل هذا التناقض بدوره ، الى التوافق اللامتناهي . وبمقتضى تعاليم المسيحية ، يكمن سر هذا الطور الانتقالي فسي طبيعة الله بالذات . وبالفعل ، ان الله متصور على هذا النحو كروحية حرة ومطلقة تشتمل ، هذا صحيح ، على آن من الطبيعية والفردية المباشرتين ، لكنه آن لا يعتم ان يتبخر ويتلاشى . اما في الفن الكلاسيكي ، على العكس ، فان العناصر الحسية لا تلقى ولا تدمر ، لكن هذا الفن لا يرقى ابدا ايضا الى مصاف الروحية المطلقة . ولهذا لا يلبي الفن الكلاسيكي وعبادته للجمال اصمق الروح ؛ وبالرغم من كل ما ينطوي عليه هذا الفن من جانب معني في حد ذاته ، فانه يبقى مجردا بالنسبة الى الروح ، لانه بدلا من ان يصدر عن الحركة وبدلا من ان يكون نتاج الدائية

اللامتناهية التي حققت توافق الاضداد ، لا يمثل سوى تساوق الفردية الحرة والتمينة التي اهتدت الى نمط وجودها المطابق ، اي الى ذلك الاطمئنان الى الواقع ، الى ذلك الهناء ، الى ذلك الرضى والعظمة في ذاتهما ، الى ذلك الصفو الابدي والى تلك الفبطة في ذاتها التي تظل تفعل مفعولها ، وان مخففا وملطفا ، في حال الشقاء والتعاسة . والفن الكلاسيكي لم يتعمق ولم يعتمس ولم يحل التناقض الذي هو في اساس **الطلق** . لهذا فانه يجهل ايضا المظهر الوثيق الصلة بهذا التناقض ، اعني تصلب الذات ، من حيث هي شخصية مجردة ، ضد الاخلاق و**الطلق** . كما انه يجهل الخطيئة والشر ، واستفراق الذات في ذاتها، والتمزق وعدم الاستقرار ، وبالاختصار ، يجهل جميع تلك الازدواجيات التي منها تتولد جميع القبايع الروحية والحسية . ان الفن الكلاسيكي لا يتعدى حدود المجال المحض للمثال الحق .

## - ٢ -

### الفن الاغريقي كت تحقيق للمثال الكلاسيكي

فيما يتعلق بالتحقيق **التاويخي** للمثال الكلاسيكي ، لا تكاد تكون هناك حاجة للقول بانه عند الاغريق ينبغي لنا البحث عنه . فالجمال الكلاسيكي ، بتشكيلته اللامتناهية من المضامين والموضوعات والاشكال ، كان عطية اعطيت للشعب الاغريقي ، والاشادة بهذا الشعب واجبة علينا لانه ابدع فنا حيا الى اعلى

درجة . ولو نظرنا الى الاغريق من زاوية وجودهم الواقعي ، لوجدناهم يحتلون الوسط المناسب بين الحرية الذاتية والواعية وبين الجوهر الاخلاقي . فهم لا يعرفون ، من جهة أولى ، الوحدة بلا حرية ، حرية الشرق التي تكون عاقبتها استبدادا دينيا وسياسيا والتي تتجرد فيها الذات من اناها لتفرق في جوهر عام واحد او في مظهر من مظاهره الخاصة ، فلا يكون لها ، من حيث هي شخص ، اي حق واي ملاذ ؛ وهم لم يتوصلوا ، من الجهة الثانية ، الى ذلك التعمق الذاتي الذي بفضلته تنفصل الذات الفردية عن الكل وعن الكلّي ، فلا تحيا داخليا الا لذاتها ولا تستعيد وحدتها مع الماهوي والجوهري الا بعد ارتداد صعودي نحو الكلية الداخلية لعالم روحي محض . صحيح ان الفرد كان ، في حياة الاغريق الاخلاقية ، حرا ومستقلا في ذاته ، لكنه لم يكن منفصلا عن المصالح العامة للدولة الواقعية وعن المحايثة الايجابية للحرية الروحية في الزمن الحاضر . ويمقتضى المبدأ الذي على اساسه كانت تقوم الحياة الاغريقية ، ما كان لشيء ان يعكر صفو التساوق القائم بين الاخلاق ، بما تنطوي عليه من عمومية ، وبين حرية الشخص المجردة ، الخارجية والداخلية ؛ ويوم كان هذا المبدأ لا يزال يحافظ على كامل نقائه في الحياة الواقعية ، لم يحدث قط ان أكد العنصر السياسي استقلاله عن الاخلاق الذاتية وتمايز عنها ؛ بل كان جوهر الحياة السياسية يؤلف جزءا حقيقيا من الحياة الفردية الى حد ما كان معه الافراد يبحثون الا فسي نشدان الغايات العامة للمجموع عن توكيد حريتهم الذاتية . وتتجلى المشاعر الجميلة لهذا التساوق السعيد ، كما يتجلى مضناه وروحه في جميع الانتاجات التي فيها ومت الحرية الاغريقية ذاتها وتمثلت طبيعتها . لهذا تحتل رؤيتها للعالم نقطة الوسط تحديدا ، الوسط الذي عنده يبدأ الجمال حياته الحقّة ويفتتح ملكوته الذي يخيم عليه الصفو . وهذا الوسط هو وسط الحياة الحرة ، لا الحياة المباشرة والطبيعية فحسب ، بل كذلك الحياة

المتولدة عن تصور روحي والمحوّرة بالفن ؛ وسط التفكير الذي هو قيد التكون وفي الوقت نفسه وسط غياب التفكير ؛ وسط ان كان لا يعزل الفرد فاته بعجز بالمقابل عن قيادته ، عبر سلبيته وآلامه ومصائبه ، وصولا الى الوحدة الإيجابية والتصالّح والتوافق ؛ وسط ما هو ، كما في الحياة بوجه عام ، الا معبر وممر ؛ لكن فيه تحديدا وصل الفن الى القمة وتبدى الجمال ، في شكل فرديات تشكيلية ، روحي العيانة ، ثرا كل الثراء ، بحوزته سلّم واسع من الاصوات بحيث ان **المطلق واللامشروط** ذاته لا تمود له سوى قيمة ثانوية ، ولا يصلح - ان صلح لشيء - الا لان يكون للجمال بمثابة خلفية . وانما تحت تأثير مثل هذه العناصر وباستلهاها وعى الشعب الاغريقي روحيته ، فاسبغ على الالهة اشكالا عينية ، حسية ، واتخذ منها مواضيع للحدس والادراك ، وجباها بوجود مطابق اتم المطابقة للمضمون الحقيقي . وانما بفضل هذا التطابق ، المتضمن في مفهوم الفن الاغريقي كما في مفهوم الميتولوجيا الاغريقية ، امكن للفن ان يتقدم في اليونان اسمى تعبير عن المطلق ، وللديانة الاغريقية ان تغدو ديانة الفن بالذات ، بينما نجد الفن الروماني بالمقابل - وقد رأى النور متأخرا - ينمّ ، مع انه هو الآخر فن ، عن شكل من الوعسي اسمى من ذاك الذي يمكن للفن ان يعبر عنه .

### - ٣ -

## مكانة الفنان الخالق في الفن الكلاسيكي

لئن يكن مضمون الفن الكلاسيكي يتألف ، بحسب ما تقدم



قوله ، من الفردية الحرة في ذاتها ، ولئن طالبنا بالحرة عينها  
للتشكل ، فمن نافل القول ان اندماجهما الكامل ، مهما بدا مباشرا ،  
لا يتم من تلقاء نفسه ، بغفوة الواقعة الطبيعية ، وان هذا الاندماج  
لا يمكن الا ان يكون اندماجا حققه الروح . والفن الكلاسيكي لا  
يمكن الا ان يكون من نتاج روح حر واع بصفاء ووضوح لذاته ،  
وذلك ما دام مضمون هذا الفن وشكله حرين . وعليه ، فسان  
الدور الذي يلعبه الفنان في الفن الكلاسيكي يختلف عن الدور  
الذي لعبه فيما غير . فانتاجه هو انتاج انسان بصير يعرف ما  
يريد و يستطيع ما يريد ، ولديه فكرة واضحة منتهى الوضوح  
عن المضمون الجوهري الذي يريد التعبير عنه ، كما لديه القدرة  
التقنية اللازمة لتحقيقه .  
لنرَ عن كثب فيمَ يمكن وبمَ يتميز هذا الدور الجديد  
للفنان ؟

ان حريته من زاوية المضمون تتجلى في كونه غير مضطر لان  
يجدَ في اثر هذا المضمون وهو في حالة من الاضطراب والقلق  
كتلك التي يعيشها الفنان الرمزي . فالفن الرمزي ملزم قبل كل  
شيء بان يجعل همه الاول العثور على مضمونه وتوضيحه ان جاز  
التعبير . وهو يجد نفسه بين حدين : بين الطبيعية المباشرة من  
جهة اولى ، وبين التجريد الداخلي للكلي ، للواحد ، للتفكير ،  
للصبر ، للتولد والزوال من الجهة الثانية . وبيت القصيد  
هو الوصول الى توفيق ، الى تركيب بين كلا الجانبين . لكن  
التركيب الصحيح والتوفيق المناسب لا يتحققان من الكرة الاولى .  
ولهذا تبقى تمثيلات الفن الرمزي ، التي يفترض فيها ان تكون  
بمثابة بيان وايضاح للمضمون ، مجرد الفاظ تبحث عن يحزوها  
ومجرد مهام تتطلب من يقوم بمبناها ، وهي تشهد فقط على  
الصبر الى الوضوح ، على اعتبار ان الروح يتجاوز نفسه بما  
يبدله من جهود للابتكار ، لكن من دون ان يصل الى مبتغاه .

وبالمقابل ، يتصدى الفنان الكلاسيكي لعمله وبين يديه مضمون جاهز ، متكون ، لا يكاد يترك من مجال للشك والتردد . وهو يعثر على مادته في المعتقدات الشعبية ، وفي الأحداث التي يشهدها بأم عينه ، وكذلك في الأحداث التي تثبتتها الخرافات والأساطير ويتناقلها الأناور . ويحتفظ الفنان ، أزاء هذه المادة الموضوعية ، بحريته ، بمعنى أنه يجهل عملية إنجاب المدلولات الصالحة للتمثيل الفني ، لكنه يلقي بين يديه مضمونا مسبق الوجود ، فلا يكون عليه إلا أن يضع يده عليه وأن يعرضه بعلم الحرية . وقد قبس الفنانون الإغريق موضوعاتهم من منهمل الديانة الشعبية التي كانت قد بدأت فيها عملية أقلمة لما أخذه الإغريق عن الشرق . فقد اقتبس فيدياس (٢) تمثاله زفس من هوميروس ، كما أن الشعراء التراجيدين أنفسهم ما ابتكروا المضامين التي مثلوها . كذلك اكتفى الفنانون المسيحيون ، من أمثال دانتي ورافائيل ، باللباس الموضوعات التي قدمتها لهم المعتقدات والأفكار الدينية أشكالا فنية جديدة . صحيح أن فن الجليل سلك المسلك نفسه ، لكن مع الفارق التالي وهو أن موقف هذا الفن من المضمون ، باعتباره جوهرًا واحدًا ، متجرد من الذاتية ولا يدع لها أي استقلال . وأن يكن الفن التشابهي يشتمل ، بالمقابل ، على اختيار للمدلولات والصور الواجب استخدامها ، إلا أن هذا الاختيار متروك أمره للعسف الذاتي ويفتقر ، من جهة أخرى ، إلى تلك الفردية الجوهرية التي تؤلف مفهوم الفنون الكلاسيكي والتي يفترض فيها ، لهذا السبب ، أن تكون محابثة للذات المبدعة .

لكن لئن وجد الفنان مادة مسبقة الوجود وحررة في المعتقدات

---

٢ - فيدياس : من أشهر نحائي الإغريق ، كلفه بيروكليس بتزيين معبد البارثونون ونولي الإشراف على بنائه فوق الأكربول (٤٩٠ - ٤٢١ ق.م) . «م»

الشعبية والاساطير وما سواها ، فلا بد له بالمقابل ان يجعل همه الاول اعطاء المضمون شكلا مطابقا . وبينما يتارجح الفن الرمزي، من هذا المنظور ، بين الف شكل وشكل ، من دون ان ينجح في وضع يده على اي شكل يكون مطابقا بقدر او بآخر ، وبينما يطلق الفنان الرمزي العنان لمخيلته من دون ان يلجمها او يلزمها قسطها من الاعتدال ، وذلك كيما يوائم بين المدلول المنشود وبين الاشكال التي يتكشف كل شكل منها عن انه غير مطابق ، يعرف الفنان الكلاسيكي ، من هذه الزاوية ايضا ، كيف يضبط نفسه ويفرض عليها حدودا . والمضمون عينه هو الذي يعين ، في الفسـن الكلاسيكي ، شكله بملء الحرية ، بحيث يبدو وكأن الفنان لا يفعل من شيء سوى انه ينفذ ما هو متضمن سلفا في المفهوم . وفيما يسعى الفنان الرمزي الى ان يفرض الشكل على المدلول ، او المدلول على الشكل ، يصوغ الفنان الكلاسيكي المدلول ، ويعطيه شكلا خارجيا ، ويجرد في الوقت نفسه هذا الشكل من جميع عناصره وجوانبه الثانوية ، المديمة الاهمية بالنسبة الى المدلول. لكنه اذ يسلك هذا السلك ، وبالرغم من ان هذا النشاط لا يقوم على اساس من العسف المحض ، فانه لا يكتفي بأن ينقل وينسخ، كما لا يقيد نفسه بنموذج ثابت ساكن ، بل يطور المدلول على نحو يتبدل معه عما كان عليه قبل ان يتبناه . والفن الذي لا يزال مرغما على البحث عن مضمونه او على ابتكاره ، يهمل هذا الجانب من الشكل ؛ لكن حيثما يفد ابداع الشكل همـم الفنان الاول ومهمته الاساسية ، يتطور المضمون ويفد اكثر جلاء ، وذلك طردا مع ارتسام معالم الشكل ، وهذا امر يسير تعليله اذا ما تذكر المرء ما قلناه بصدد التوازي الذي يقوم بين كمال المضمون وكمال الشكل . ومن هذا المنظور ، فان الفنان الكلاسيكي يعمل ايضا لصالح ديانة شعبه وبلاده ، اذ يستخدم حرية حركة الفن لجعل المعتقدات الدينية والتمثيلات الميتولوجية اكثر وضوحا وصفوا

## ورهافة .

ان ما قلناه من المضمون ينطبق ايضا على الجانب التقني . فالمواد الحسية التي يستخدمها الفنان لا بد ان تقدم نفسها وهي جاهرة للاستعمال برسم الهدف الذي يراد استخدامها من اجله ، اي ان تجرد من خشونتها وجلافتها وقساوتها ، وان تضع نفسها في خدمة نيات الفنان ومقاصده كيما يتمكن هذا الاخير، طبقا لمفهوم الكلاسيكية ، ومن دون ان يصطدم بعقبات تخلقها المادة والشروط الخارجية ، من اليباس المضمون الشكل الذي يشف عنه ، ومن اعطائه الشكل المطابق والموائم اكثر من اي شكل آخر لثيائه ومقاصده هو نفسه . يقتض الفن الكلاسيكي اذن مستوى مرتفعا من الكمال الفني ، مستوى يجعل تبعية المادة الحسية لاوامر الفنان ومشيئته امرا ممكنا . وكمال تقني كهذا يقتض ، كيما يتيح امكانية تنفيذ كل ما يقتضيه الروح وكل ما يطابق تصوراته ، تطورا متقدما للغاية لجميع الطرائق اليدوية ذات الصلة بالفن ، وتطور كهذا ليس ممكن التصور بدوره الا في اطار ديانة رسمية . فرؤية العالم المصري ، على سبيل المثال ، اخترعت اشكالا خارجية معينة واصناما وانسابا هائلة الحجم ، يبقى نموذجها ساكنا ثابتا ، ولا يقيض لها من تطور لاحق الا بشرط الحفاظ على الهوية التقليدية للاشكال والوجوه . وهذه المهارة اليدوية التي تتدرب على ما هو رديء وفج ومتنافر لا بد ان تتوفر مقدما قبل ان تحول عبقرية الجمال الكلاسيكي المهارة الميكانيكية الصرف الى كمال تقني . وانما عندما لا يعود الجانب الميكانيكي بطرح اي إشكال او ينصب اية عقبة ، يمكن للفن ان ينصرف بملء الحرية الى ابداع الشكل ؛ ومن هذا المنظور يكون كل تمرين بمثابة تقدم يوافق تقدم المضمون والشكل .

اما فيما يتعلق بتقسيم الفن الكلاسيكي ، فقد جرت العادة بصورة عامة على اعتبار كل عمل فني كامل كلاسيكيا ، كائنا ما

كان طابعه ، ان رمزيا وان رومانسيا . وقد استخدمنا ، نحن ايضا ، كلمة **الكمال** في معرض حديثنا عن الفن ، مع الفسارق التالي وهو ان الكمال يكمن ، في اعتقادنا ، في التفاعل الكامل بين الفردية الحرة داخليا وبين الواقع الخارجي - هذا الواقع الذي فيه وتحت شكله تتظاهر تلك الفردية - الامر الذي يتيح لنا ان نميز بجلاء الفن الكلاسيكي وكماله عن الفنين الرمنزي والرومانسي المختلفين من حيث جمال مضمونهما وشكلهما . كذلك لا تتساهل نعت الكلاسيكية - اللهم الا اذا اعطينا هذه الكلمة معنى مبهما وغير محدد - أشكال الفن الخصوصية التي تتولى مهمة تمثيل المثال الكلاسيكي ، كالنحت على سبيل المثال ، والشعر الملحمي ، وبعض انواع الشعر الغنائي ، والاشكال النوعية للمأساة والمهابة . ولن نولي اهتماما لهذه الاشكال الخصوصية ، بالرغم مما يقربها من الفن الكلاسيكي ، الا عندما ستسمح لنا الفرصة لكي نعرف ونحدد سمات مختلف ضروب الفن ومتفرعاته . اما ما ينبغي ان يستأثر باهتمامنا هنا قبل اي شيء سواه فهو الفن الكلاسيكي ، بالمعنى الذي اوضحناه ، وبوسعنا بالتالي ان نبنى كاساس للتقسيم درجات التطور كما تتبع من هذا المفهوم للفن الكلاسيكي .

اولى النقاط التي سيكون علينا ان نوليها اهتمامنا هي التالية : ان الفن الكلاسيكي ، بخلاف الفن الرمنزي ، ليس الطور الاول من الفن او بدايته ، وانما على العكس اكتماله . ولهذا وصلنا اليه ونحن نتبع تطور نمط التمثيل الرمنزي الذي هو ، ان جاز التعبير ، شرطه المسبق . هذا الاكتمال ، هذا التقدم للفن الرمنزي باتجاه الفن الكلاسيكي ما امكن له ان يتم الا بفضل تكثف المضمون وتساميه الى جلاء الفردية الواعية التي لا تستطيع ان تستخدم في التعبير عن نفسها لا الشكل الطبيعي المحض ،

سواء اكان عنصريا (٤) ام حيوانيا ، ولا التشخيص والهيئـة الانسانية المشوبة بقدر او بآخر بالطبيعية ، وانما فقط الجسم الانساني التي فيه تدب الحياة والروحـة . ولكن بما ان ماهية الحرية تكمن في الا يكون الانسان على ما هو كائن عليه الا بفعل ذاته ، فان كل ما بدأ في بادئ الامر ، خارج مضمار الفسـن الكلاسيكي ، على انه المقدمات والشروط اللازمة لظهوره لن يجد سبيـلة الى الاندماج بهذا المضمار الا بعد ان يتقلب على كل ما هو سالب ونافـ للمثال ، اي كل ما يمكن ان يعارض تحقيق مضمون حقيقي بواسطة شكل مطابق . وهذه السـرورة ، التي بفضلها يتولد الجمال الكلاسيكي من تلقاء ذاته في شكله وفي مضمونه على حد سواء ، ستشكل اذن نقطة انطلاقنا ، وسنعالجها فـي الفصل الاول .

في الفصل الثاني سنتتبع هذه السـرورة، هذا التطور وصولا الى تكون المثال الحقيقي للفن الكلاسيكي . ويتمثل المركز هنا بعالم الجمال الجديد ، عالم الالهة الاغريقية ، الذي سنتتبع تطوره ان من زاوية الفردية الروحية وان من زاوية الشكل الحسي الذي يرتبط بها مباشرة .

لكن مفهوم الفن الكلاسيكي ينطوي ، ثالثا ، لا على صـرورة جماله انطلاقا من ذاته فحسب ، بل كذلك على انحلاله ، وهذا ما يفتح لنا ابواب مضمار آخر ، مضمار الفن الرومانسي . فـالـة الجمال الكلاسيكي وافراده البشر يتوارون عن ساحة الوعي الفني بعد امد من ولادتهم فيها ، فيرتد هذا الوعي عندئذ إما نحو الجانب الطبيعي الذي كان الفن الاغريقي قد ادرك في حضنه اعلى ذرى الجمال ، وإما نحو واقع قبيح ، مبتذل ، خـو من الالهة ،

---

٤ - عنصرى élémentaire : نسبة الى العنصر الطبيعي من ماء وهواء وحراب ، الخ . «م»

كما يظهر للعيان ما في هذا الواقع من زيف وسلبية . وهذا الانحلال ، الذي يتمخض عن نشاط فني سنعالجه في الفصل الثالث ، يكون من نتيجته انفصال آناء كان تساقها يؤلف ماهية الفن الكلاسيكي ومنبع جماله . وأئند تفقد الداخلية في جانب ، ونموضعها الخارجي في جانب آخر ؛ وتطفق الذاتية - وقد انكفأت على ذاتها ، وما عادت تجد في الاشكال المبتدعة حتى ذلك الحين تعبيرا عن الواقع كما تتصوره ، وباتت تستلهم مضمونا مستعارا من عالم روحي جديد لحتمته الحرية المطلقة وسداه اللانهاهي - تطفق هذه الذاتية تلوب بحثا عن تعبير مناسب لهذا المضمون الاعمق غورا .

## الفصل الأول

ما يميز الروح الحر هو اقتداره ، طبقا لمفهومه ، على الرجوع الى ذاته والانكفاء على نفسه، اقتداره على ان يوجد - لذاته وعلى ان يوجد - في - الهنا ، وإن لم يتضمن هذا الدلوف الى دائرة الداخلية ، كما تقدم بنا القول اعلاه ، لا توكيد الذات لاستقلالها ولوقفها السلبي حيال كل ما هو جوهري في الروح وكل ما هو موجود في الطبيعة ، ولا التصالح المطلق الذي منه تولد حرية الذاتية اللامتناهية حقا . بيد ان حرية الروح ، كائنا ما كان الشكل الذي تتظاهر به ، تظل تشتمل ، بوجه العموم ، على الفناء الطبيعية المحض باعتبارها غريبة بالنسبة اليها . فعلى الروح ان يبدأ بالانسحاب من الطبيعة لينكفئ على ذاته ، وأن يرتفع فوقها ويتجاوزها ، قبل ان تنهيا له القدرة على شق طريقه من خلالها كما او انها عنصر لا مقاومة به ، وعلى تدليلها لتكون تعبيرا ايجابيا عن حريته الخاصة . والحد اننا عندما نبحث عن الموضوع المحدد الذي بالغائه فاز الروح باستقلاله في الفن الكلاسيكي ، نجد ان



هذا الموضوع لا يتمثل بالطبيعة بما هي كذلك ، وإنما بطبيعية مشربة من الأساس بمدلولات يكمن منبعها في الروح . وبالفعل ، ان الرمزية هي التي كانت استخدمت ، للتعبير عن **المطلق** ، أشكالاً طبيعية مباشرة ، بعد ان قام الوعي الفني بتأليه حيوانات معينة او سمى عبثاً او سلك طريقاً خاطئاً لتحقيق الوحدة الحقة للروحي والطبيعي . وإنما غيب الفاء هذه العلاقة الزائفة او تبدلها امكن للمثال اخيراً ان يؤكد ذاته كمثال وان يطور في داخله - كما لو انه بات من الان فصاعداً ملكه الخاص - ما كان واجباً عليه ان يتغلب عليه ويقهره . وهذا يتيح لنا الفرصة ، بالمناسبة ، للاجابة عن السؤال المتعلق بمعرفة ما اذا كان الاغريق اقتبسوا فعلاً ام لا ديانتهم من شعوب اخرى . وقد كنا رأينا ان مفهوم الكلاسيكي يشتمل بالضرورة على عدد معين من المقدمات والسوابق . وهذه المقدمات والسوابق هي ، من خلال تحققها في الزمن ، ومن منظور الشكل الاعلى الذي تتطلع الى تكوينه ، بمثابة حقيقة واقعة من صلبها يفترض ان ينشئ الفن الجديد الذي هو قيد التكوين . ولا تتوفر لنا شهادات تاريخية تسمح لنا بان نعزو الى الميثولوجيا الاغريقية اصلاً كهذا . والاقترب الى وجه الاحتمال ان العلاقات بين الروح الاغريقي والسوابق المذكورة كانت بالاحرى علاقات تمارض ، او بتعبير ادق علاقات تحويل سلبي . فحتى لو لم يكن كذلك هو واقع الحال ، لكنت الافكار والتمثلات والاشكال بقيت على ما هي عليه . ففي المقطع الذي استشهدنا به آنفاً يقول هيرودوتس ان هوميروس وهزودس (١) هما اللذان خلقا الالهة الاغريقية ، لكنه يضيف بصريح العبارة ، في معرض كلامه عن

---

١ - هزودس : شاعر اغريقي ، من اواسط القرن الثامن عشر ق.م ، له اشعار تعليمية : «الاشغال والايام» و«نشوء الالهة» . «م»

هذا الاله او ذاك ، انه من اصل مصري ، الخ . اذن فالخلق الشعري لا ينفي الاقتباس من الخارج ، لكنه ينطوي على تحويل ماهوي للعناصر المقتبسة . وآية ذلك ان الاغريق كانت لهم تمثيلات ميتولوجية قبل زمن مديد من العصر الذي اليه يرجع هيرودوتس ذينك الشاعرين .

لو دققنا النظر في طبيعة هذا التحويل الضروري للعناصر المدعوة لان تغدو مطابقة للمثال ، اي التي لا تكون في بادئ الامر مطابقة له بعد ، لطالعنا قبل كل شيء ميتولوجيا ذات مضمون في منتهى السداجة . فالشاعل الاول للالهة الاغريقية كان ان تتوالد وتتناسل ، ان تحقق ذاتها انطلاقا من الماضي المزامن لتكوّن ذريتها وتطورها . زد على ذلك ان تحول الالهة الى افسراد روحيين اقتضى ، من جهة اولى ، ان يتأبى الروح عن التجسد في ما هو محبو بمحض حياة طبيعية وحيوانية وان يردّ هذه الحياة ويرفضها بوصفها دناءة ومهانة ، بوصفها شقاءه ونحسه ومعادل موته، كما اقتضى ، من الجهة الثانية ، ان يتسامى الروح فوق الجانب العنصري من الطبيعة وفوق التمثيل المبهم والمشوش في حضن هذه الطبيعة . بيد ان مثال الالهة الكلاسيكية كان يقتضي شيئا آخر ايضا : اذ لم يكن المطلوب ان تغدو الالهة ارواحا فردية ، مجردة ، متناهية ، منعزلة بعضها عن بعض وعن الطبيعة وقواها العنصرية ، بل كان من الواجب ان تشارك هذه الالهة في الحياة الطبيعية العامة وان تشتمل على بعض من عناصرها ، مما لا يتنافى منها وحياة الروح . وبما ان الالهة كلية في جوهرها ، وبما انها تتألف في الوقت نفسه ، على كونها عامة وكلية ، من افراد معينين ، لذا فلا بد ان يكون جانبها الجسماني وثيق الصلة بالطبيعة وان يكون في مقدوره ان يمارس ، علاوة على النشاط الروحي وبالترايط الوثيق معه ، نشاطا طبيعيا صرفا . انطلاقا من هذه المقدمات يسعنا ان نصف سيرورة تكوّن الفن الكلاسيكي تحت العناوين التالية :

١ - انحطاط الحيوانات وإقصاؤها من مضمار الجمال المحض والحر .

٢ - هذا الطور - وهو الأهم - طور يتم فيه أخيرا تجاوز قوى الطبيعة المنصرية ، التي تمثل في بادئ الأمر على أنها آلهة ، ويتم فيه التخلي عنها وهجرها لصالح سلالة الآلهة الحقيقية التي تتمتع من الآن فصاعدا بسلطان غير منازع فيه . وبوجيز العبارة ، ان جوهر المسألة صراع بين الآلهة القديمة والآلهة الجديدة .

٣ - بعد ان يفوز الروح بحقوقه وحرية ، ينقلب التوجه السالب ، الذي رجحت كفته اثناء الصراع ، من جديد الى توجه ايجابي ، وتفدو الطبيعة المنصرية جانبا ايجابيا ، مشربا بالروحية الفردية ، من الآلهة ؛ وتابى هذه الآلهة من الآن فصاعدا ان تنازل لتتماهى مع العناصر المقتبسة من العالم الحيواني ، ولو لتكون لها مجرد صفات وعلام خارجية .

وسنحاول الآن ان نقوم بوصف مفصل لكل طور من هذه الاطوار .

## - ١ -

### انحطاط الحيوانات

كانت الحيوانات ، او على الأقل بعضها ، تعد لدى الهنودوس والصينيين ، ولدى الشعوب الآسيوية بوجه عام ،

مقدسة ، وتعبد بهذه الصفة ، لان هذه الشعوب كانت ترى فيها تجسيد الالهى . وهكذا احتلت الهيئة الحيوانية مكانة الصدارة في التمثيلات الفنية ، وان اقتربت في كثير من الاحيان ، وعلى سبيل الرمز ، بأشكال انسانية ، قبل ان يقدو الانساني ، والانساني وحده ، معقولا من قبل الوعي على انه التجسيد الاوحد للحق . وانما بدءا من اللحظة التي يمي فيها الروحي ذاته ، يتلاشى الاحترام والتوقير الذي كانت تحاط به الداخلية القامضة والبلدة للحياة الحيوانية . وهذا بالضبط ما حدث لدى العبرانيين القدامى الذين ما عادوا يرون في الطبيعة لا رمزا ولا حضورا لله ، والذين ما كانوا يمزون الى المواضيع الخارجية سوى القوة والحياة التي تملكها هذه المواضيع واقعا . ومع ذلك نفل نجد حتى لديهم ، بين الحين والآخر ، بقايا من التوقير الديني لكل ما فيه حياة . هكذا حرّم موسى شرب دم الحيوانات ، لان الحياة تكمن في الدم . ولكن على الانسان في الوقت نفسه ان يأكل ويشرب ما يناسبه وما يطيب له . وكانت الخطوة التالية باتجاه الفن الكلاسيكي خفض القيمة السامية والمكانة الرفيعة التي تمتعت بها حتى ذلك الحين الحيوانية ؛ وما لبث هذا الخفض وهذا الانحطاط ان اصبحا بدورهما مضمونا لتمثيلات دينية ولانتاجات فنية . ولن استشهد بهذا الصدد الا ببعض الامثلة ، المختارة من بين آلاف غيرها .

## ١ - اصاحي الحيوانات

حين كان الاغريق يقدمون في الافضلية بعض الحيوانات على بعضها الآخر ، نظير الثعبان ، على سبيل المثال ، الذي يظهر في الاصاحي التي وصفها هوميروس (النشيد الثاني ، القسم الثاني ، ٢٠٨ ، والقسم الثاني عشر ، ٢٠٨) بمظهر عفريت له حظوة خاصة؛

وحين يتقبل الاله الفلاني الأضحية المقدمة اليه اذا كانت حيوانا  
 من جنس معين ، بينما لا يتقبلها الاله الآخر الا اذا كانت حيوانا  
 آخر من جنس آخر ؛ وحين كانوا يراقبون الارنب البري وهو  
 يقطع الطريق او يرصدون طيران الطيور ليعرفوا ان كان عليهم ان  
 يتوجهوا يمنة او يسرة ؛ وحين كانوا يفحصون اخيرا أحشاء  
 الحيوانات على سبيل التنبؤ بالمستقبل ، كانوا يعززون بكل تأكيد  
 الى الحيوانات قدرات على العلم بالغيب ، وكانت هذه القدرات  
 تحظى منهم بتوقير ديني ، لانهم كانوا يؤمنون بأن الآلهة تتجلى  
 للانسان بهذه الطرائق ، ولكن ما كان الامر يمدو ، والحق يقال؛  
 بعض حالات فردية من العرافة . وقد كانت هذه المعتقدات  
 تنطوي على عنصر من الخرافة لا يفتح الا كوة مؤقتة على الإلهي .  
 ولكن أضاحي الحيوانات وتمثل لحمها كانت تفوقها أهمية . وعلى  
 العكس من ذلك ، كانت الحيوانات تصان وتوفر لها ضروب العناية  
 لدى الهندوس ، وكان المصريون يحفظونها من الدمار حتى بعد  
 موتها . وقد كانت الأضاحي لدى الإغريق طقسا مقدسا .  
 فبالأضحية يظهر الانسان عزوفه عن الموضوع الذي ينفره لآلهته  
 ويحظر على نفسه استعماله . لكننا نلاحظ بهذا الخصوص لدى  
 الإغريق مميزة خاصة ، اذ كانت «الأضحية» تنطوي لديهم فسي  
 الوقت نفسه على مادية (الأوذيسة ، النشيد الرابع عشر ، ٤١٤ ؛  
 والنشيد الرابع والعشرون ، ٢١٥) : فكانت بعض أجزاء الحيوانات  
 المضحي بها ، وبالتحديد تلك التي لا تصلح للاستهلاك والاكل ،  
 هي وحدها التي تقدم للآلهة ، بينما كان لحمها يحصر المعنى  
 بحفظ لاستهلاك المدعوين . وقد تولدت عن هذه الواقعة أسطورة،  
 في اليونان بالذات . فقد كان قدامى الإغريق يقدمون الأضاحي  
 للآلهة في احتفالات باذخة ، وكانوا يتركون نيران الأضحية لتلهب  
 حيوانات بكاملها . وبما ان فقراء الناس ما كان في مقدورهم ان  
 يتصدوا لهذا البلذخ، فقد حاول بروميثيوس ان يحصل بالصلاة من

زفس على الاذن لهؤلاء الناس بالا يضحوا الا بجزء من الحيوان  
وبان يحتفظوا بجزئه الآخر لاستهلاكهم الخاص . وقد ذبح  
عجلين ، واحرق كبديهما ، ولف العظام بجزء من جلد الحيوان ،  
واللحم بجزء آخر ، وترك لجوبيتر (٢) ان يختار بين الصرتين .  
فاخطا زفس واختار الصرة التي تحتوي على العظام ، لانها كانت  
هي الاكبر ، وهكذا بقي اللحم محفوظا للانسان . ولهذا فان البقايا،  
التي هي من حصة الالهة ، تحرق بعد استهلاك اللحم في النار  
التي استخدمت في احراق الحيوان . لكن زفس حرم بنسبي  
الانسان من النار ، لان اللحم بدون النار لا ينفعهم في شيء .  
لكن عبثا ما فعل . فقد سرق بروميثيوس النار وطار ، ولا نقول  
ركض ، ليحملها الى البشر . ولهذا ، وبموجب الاسطورة ، فان  
الانسان ، الذي يحمل بشارة نبا سعيد ، يركض حتى في ايامنا  
هذه بسرعة تعادل سرعة طيران الطير . على هذا النحو اول الاغريق  
تقدم الحضارة الانسانية ذاك ، فصبوه في اسطورة وحفظوه بهذه  
الصفة في وجدانهم .

### ب - الطرائد

بجملة هذه الوقائع ترتبط واقعة اخرى تشهد على مزيد من  
الانحطاط للحيوانية . اقصد بهذه الواقعة تلك الطرائد الشهيرة  
التي كانت تعزى الى الابطال والتي بقيت مطبوعة في الذاكرات  
باحتراف وعرفان جميل . وقد كانت الغاية منها القضاء على

---

٢ - جوبيتر : هو الاسم الروماني لكبير آلهة الاغريق زفس . ٢٢٩

حيوانات تعد عدوا خطرا ، نظير خنق هرقل لاسد نيمبوس<sup>(٣)</sup> ، وقضائه على افغوان ليرن<sup>(٤)</sup> ، ومطاردة خنزير اريمنثيا البري<sup>(٥)</sup>، الخ ؛ وكلها مآثر وأعمال باهرة كوفىء ابطالها برفعهم الى مرتبة الالهة ، بينما كان القضاء على بعض الحيوانات لدى الهندوس بعد جريمة ، عقوبتها الموت . بيد ان رموزا اخرى تتدخل فسي القصص التي تترد هذه الاعمال الباهرة او تكون لها بمثابة الاساس والمنطلق ، نظير الشمس ومسارها في اسطورة هيراقليس<sup>(٦)</sup> ، وهذا ما يجعل هذه الافعال البطولية تصلح على رجب للتأويلات الرمزية ، من دون ان ننفي قابلية هذه الاساطير للفهم بمعناها الحرفي باعتبارها افعال طراد وقصص نافعة تثبتت في الوجدان الاغريقي بهذه الصفة . ويمكننا ايضا ، من هذا المنظور ، ان نذكر ببعض حكايا ايزوب<sup>(٧)</sup> ، وعلى وجه الخصوص

٣ - نيمبوس : واد في منطقة الارغوليد اليونانية الومرة ، جاء في الاساطير ان اسدا هصورا كن يبيت فيه فسادا فقتله هيراقليس خنقا ، متفدا بذلك اولى الهام الاثنتي عشرة التي فرضها عليه ملك تيرنثيا تكفيرا عن قتله زوجته . «م»

٤ - ليرن : مستنقع في الارغوليد ، كان يقيم فيه افغوان خرافي يسبح رؤوس صاود نموها كلما قطعت ، وذلك ما لم تقطع جميعها بضربة واحدة . وقد قتله هيراقليس تنفيدا لثانية الهام المفروضة عليه . «م»

٥ - اريمنثيا : جبل في منطقة اكاديا اليونانية ، كان فيه مقام خنزير بري مفترس ، اسره هيراقليس حيا في ثلاثة مهامه . «م»

٦ - هيراقليس : هو الاسم الاغريقي للبطل الذي اطلق عليه الرومان اسم هرقل . «م»

٧ - ايزوب : كاتب حكايا اغريشي من القرن السابع والسادس ق.م ، كان ميلا فقيه الشكل . وشخصيته نصف اسطورية ، يقال ان قصصه الموضوعة على لسان الحيوانات وضماها الراهب البيزنطي بلاغوس في القرن الثالث عشر الميلادي . «م»

حكاية الجمران التي تقدم الكلام عنها آتفا (٨) . فالجمران ، هذا الرمز المأخوذ من مصر القديمة ، والذي كان المصريون أو شرّاح المعتقدات الدينية المصرية يرون في برازه ، الكور الشكل ، كرة العالم ، يعاود ظهوره ، لدى ايزوب ، أمام جوبيتر ، لكن مع التشديد على أن النسر لا يحترم الأمان الذي منحه للارنب البري . أما اريستوفانس (٩) بالمقابل فقد جعله موضع هزة وسخرية .

### ج - الاساخات

تلقى تعبيرا مباشرا عن انحطاط العالم الحيواني هذا فسي العديد من الاساخات *l'éciamorphoses* التي وصفها اوفيدوس (١٠) وصفا رائعا أخذا ، وبقدر كبير من النباهة ورهافة الحس ، ولكن كذلك بقدر كبير من الهدر ، باعتبارها مجرد العاب ميتولوجية أو أحداث خارجية ، من دون أن يشتبه ببدلولها الروحي العظيم ، ومن دون أن يدرك معناها العميق . والحال أنها لا تفنقر الى مدلول عميق ، ولهذا السبب نحرص على الإشارة إليها مرة أخرى (١١) . وهذه القصص أكثرها غريب ، شاذ ،

٨ - راجع «الفن الرمزي» . «م»

٩ - اريستوفانس : كبير شعراء الاغريق الهزليين ، ترك سبع مسرحيات كوميدية خالدة (٤٤٥ - ٣٨٦ ق.م) . «م»

١٠ - بوبليوس اوفيدوس نازو: شاعر لاتيني، له «فن الحب» و«الاساخات» و«الاجران» . مات منفيا (٤٣ ق.م - ١٧ ب.م) . «م»

١١ - تحدث هيفل من «الاساخات» في «الفن الرمزي» . والاساخات هي التحول من طبيعة الى أخرى ، ومن روح الى طبيعة، نظير ما مسخت الملكة تيوبيه من كثرة بكائها على اولادها الى تمثال ياقتر، ونظير ما مسخ الفتى الجميل نرجس الى الزهرة التي تحمل اسمه . «م»



همجي الطابع ، لا يفعل حضارة فاسدة ، بل بفعل فساد طبيعة لا تزال فظة ومتوحشة ، كذلك التي تصفها لنا أغنية **النيبلونجن** (١٢) . وهذه الامساخات أقدم عهدا ، حتى الكتاب الثالث عشر ، من القصص الهومرية ، وتمتزج بأساطير اجنبية عن نشأة الكون وبمناصر مقتبسة من منظومة الرموز الفريجية (١٣) والمصرية والفينيقية ؛ وان تكن قد عولجت انسانيا ، فان جوهرها اللفظ والوحشي بقي كما هو . وبالمقابل فان الامساخات المتأخرة قصصها زمنيا عن حرب طروادة تعالج عيسى نحو اخرق مآلـس اـجـاكـسيـوس (١٤) واينـيـوس (١٥) ، وان تكن موضوعاتها مستقاة من ازمئة خرافية .

في مقدورنا ، بوجه عام ، ان نرى في الامساخات نقىض التصور المصري عن العالم الحيواني ونقيض العبادة المصرية

---

١٢ - النيبلونجن : ملحمة جرمانية كتبت في حوالي العام ١٢٠٠ ، واسمها مأخوذ من اسم شعب من الاقزام كانوا يملكون كنوزا عظيمة مخبأة في باطن الارض ، فاستولى عليها البطل الاسطوري سيففريد ومحاربوه ، وتسمى بدورهم باسم النيبلونجن . «م»

١٣ - فريجيا : منطقة تقع الى الشمال الغربي من آسيا الصغرى ، توالى على حكمها الاغريق والفرس والرومان ، الخ . «م»

١٤ - اـجـاكـسيـوس : من أبطال حرب طروادة ، امير اصابته لولة ، فذبح قطعان الاغريق وهو يصيبها اعداءه . ولا ادرك خطأ انتصر . استوحى سوفوكلس من قصته مأساته المعروفة باسم «اجاكسيوس حاتقا» . «م»

١٥ - اينـيـوس : امير من طروادة ، جعله فرجيليوس بطل ملحمة «الايلاذة» حارب الاغريق ببسالة اثناء حصارهم لطروادة ، ولما سقطت المدينة حرب وهو يحمل على ظهره والده ، وحط الرحال في ايطاليا حيث تزوج لافينيا ، ابنة ملك اللاتيوم ، ومن هنا تتحدث الاسطورة عن اصل طروادي للرومان . «م»

للحيوانات ، لأنها تنطوي ، اذا ما نظرنا اليها من المنظور الاخلاقي للروح ، على موقف سلبي من الطبيعة ؛ وبالفعل ، ان الحيوانات والعالم الالاعضوي تعد بمثابة نكوص وانحطاط للانساني ؛ وان يكن المصريون قد رفعوا آلهة الطبيعة العنصرية الى مرتبة الحيوانات ، فان التشكلات الطبيعية تعد هنا على العكس ، وكما تقدم بنساق القول ، امساخا يصيب الانسان عقابا على غلطة فادحة او جريمة منكرة اقترفها ، وذلك على اعتبار ان الوجود في شكل حيوان او في شكل موضوع لاعضوي وجود بانس ، تعيس ، مؤلم ، منفصل عن الالهي ، لا يطبق الانسان الاستمرار فيه طويلا . ولهذا ايضا لا تمت هذه الامساخات بصلة الى الامساخ المصري ، لان هذا الاخير عبارة عن محض انتقال ، وهذا الانتقال لا يصيب الانسان تكفيرا عن غلطة ، بل هو بمثابة مكافاة ، رفع للانسان السذي يسمو ، بتحوله الى حيوان ، الى مرتبة اعلى .

وبوجه الاجمال ، ليست الامساخات حلقة من اساطير شديدة التمايز وواضحة المعالم والحدود ، رغم ما يمكن ان يكون هناك من اختلاف بين المواضيع المربوطة برباط الروحية المشترك . وهاكم بعض امثلة تؤيد ما نقول .

• يلعب الذئب ، عند المصريين ، دورا كبيرا ، ولدينا دليل على ذلك في ما يقدمه اوزيريس من نجدة ومساعدة فعالة لابنائه حوريس في صراعه مع الاعصار ؛ كما اننا نرى اوزيريس يمثل الى جانب حوريس في عدد كبير من الجبال المصرية . والقران بين الذئب وإله الشمس قديم للغاية بوجه العموم . لكن تحول ليكاون (١٦) الى ذئب في **امساخات** اوفيدوس يصور وكأنه عقاب على التجديف بحق الآلهة . فبعد ان هزم العمالقة وتناثر جثثهم ، سرى الدفء في عروق الارض (**الامساخات** ، الكتاب

---

٦٦ - ليكاون : ملك اركاديا ، مسخه زفيس لانه ضحى له بطفل . ٤٣

الاول ، الايات ١٥٠ - ٢٤٣) بفعل دم ابنائها المسفوح ، فاحيت بدورها هذا الدم الحار ؛ وحتى لا يبقى اثر من ارومة المتوحشين خلقت سلالة من البشر . لكن سرعان ما تبين ان هذه السلالة تزدرى هي الاخرى الالهة ، وانها محبة للصف وشرهة الى الجرائم الوحشية ، فدعا جوبيتر الالهة الى الاجتماع ليطلعهم على قراره بإفناء سلالة القتلة هذه . واطلمهم على المكائد الماكرة التي نصبها له ليكون ، هو رب الالهة وسيد الصاعقة . وكان قد قر قراره ، ازاء فساد ذلك الزمان ، على النزول من الاولمب والمجيء الى اركاديا . وروى لهم قائلا : «بعثت من الاشارات ما ينبىء بقدوم إله ، وطقق الشعب يتعبد ويصلي . لكن ليكون سخر مسن الصلوات الورعة وهتف قائلا : «سأتين اهو بالفعل إله ام بشر ، وما تثبت صحته لن يعود موضع اخذ ورد» . واردف جوبيتر يقول : «وجاؤل ان يفرقني في سبات ليلي عميق ؛ فهذه وسيلته الماثورة لكشف الحقيقة . ولم يكتف بذلك ، بل حزّ بسيفه عنق رهيئة من بلاد المولوس (١٧) ، وغلى قسما من اعضائه نصف الميتة وشوى على النار قسمها الآخر ، وأرادني ان أكلها جميعا . عندئذ لم اجد بدا من ان احرق بيته بصاعقة انتقامي . فاستولى عليه الغمر ولاذ بالفرار ، ولما أدرك السهوب الصامتة راح يعوي ويصرخ محاولا بلا جدوى الكلام . واتفق ، وهو يتميز غيظا ، على قطعان الماشية ، وبه ظمأ - مألوف عنده - الى القتل ، وروى غليله بالدم الذي سفكه . وتحولت ثيابه الى وبر ، وذراعاه الى قائمتين . وصار ذئبا واحتفظ في الوقت نفسه بأثار من هيئته السابقة » .

---

١٧ - المولوس : شعب من مقاطعة ايبيريا باليونان ، شاد مملكة قوية من ٢٢٠ الى ٣٥٠ ق.م . «م»

شبيه هذه الوحشية نلفاها في قصة بروكنيا التي مسخت  
قبرة . فقد ابتهلت بروكنيا الى زوجها تيروس (الامساخات ،  
الكتاب السادس ، الايات ٤٤ - ٦٧٦) ان يسمح لها بالسفر ،  
اذا كان يريد ان يسدي اليها معروفا ، كيما تذهب لرؤية شقيقتها  
فيلوميل ، او ان يعمل على ان تأتي هذه لزيارتها . وامثالا لهذا  
الرجاء ، امر تيروس بتجهيز السفن بسرعة ، وبمعمونة المجذاف  
والشراع حط عند شاطئ البريه . ولكنه ما كاد يلمح فيلوميل  
حتى عصف به حب آثم لها . ولما ازفت ساعة الرحيل ، رجاه  
الاب ، بانديون ، ان يسهر عليها بحب أبوي ، وان يعيد اليه ،  
حالما يمكنه ذلك ، سلوة ايام شيخوخته . لكن الهمجي حبس  
الفتاة عند انتهاء الرحلة ، وتوجهت اليه هذه - وقد شحب وجهها  
وأخذها الارتعاد والخوف من كل شيء - بالسؤال عن مكان  
اختها ؛ فما كان منه الا ان جعل منها بالقوة محظية له . وعلى  
مرجل غضب فيلوميل وهددته بأن تضرب صفحا عن كل خجل  
وتفضح جرمه . فاستل تيروس سيفه ، وأمسك بالفتاة ، وشد  
وثاقها ، وقطع لسانها ، واثبا زوجها مأكرا ان اختها ماتت .  
فأخذ اليأس من بروكنيا كل مأخذ ، وخلمت رداءها الفاخر  
وارتدت ثياب الحداد . وشادت ضريحا فوق قبر خاور وبكت  
مدراة على مصر اختها الذي ما كان ، مع ذلك ، كما تعتقد .  
لكن ماذا فعلت فيلوميل ؟ لجأت الى الحيلة ، هي المرتج عليها  
والمحرومة من الكلام والصوت . فقد طرزت على قماش ابيض ،  
بخيوط ارجوانية ، خبر الجريمة وبعثت بالقماش سرا السى  
بروكنيا . ولما اطلعت هذه على قصة اختها المحزنة ، لم تنبس  
ببنت شفة ، ولم تذر ف عبرة واحدة ، ولم يعد لها شاغل سوى  
الانتقام . كان ذلك في عيد باخوس ؛ فقد اندفعت ، وقد ساطها  
الالم بسياطه ، الى غرفة فيلوميل وأخرجتها منها واقتادتها معها .  
ولما آبت الى بيتها ، كانت لا تزال تتساءل عن طبيعة الانتقام الذي  
ستعده لزوجها ، وفي تلك اللحظة وقع نظرها على ابنه ايتوس

وهو بهم بدخول المنزل . وحدجته بعينين متوحشتين : الا كم يشبه اياه ! وكان ذلك كافيا بالنسبة اليها ، ونفذت ما عقدت عليه العزم من صنيع مشؤوم . قتلت الولد وقدمته في شكل طبق من الطعام للاب الذي شرب على هذا النحو من دم صلبه . وطلب ، وهو غير مشتبه في شيء ، ان يرى ابنه ، فاجابته بروكنيا عندئذ: انك تحمل في ذاتك ما تطلبه ؛ ولما تلقّت فيما حوله ينظر ويبحث ، متسائلا اين يمكن ان يكون ابنه ، حملت له فيلوميللا الراس الدامية لهذا الاخير . وزعق تيروس زعقة لامتناهية اليأس ، ودفع عنه المائدة ، ووصف نفسه انه قبر ابنه ، واستل سيفه وراح يطارد بنتي بانديون . ولكن المراتين احاطتسا نفسيهما بالريش وطارتا بعيدا عنه ، الواحدة باتجاه الغابة والثانية نحو السطح ، وتحول تيروس نفسه ، وقد شفه الظما الى الانتقام وشهوة النار ، الى طائر له على راسه عرف ومنقار شديد النتوء . وهذا الطائر يعرف باسم القنزعة .

ومن الاسماخات ما ياتي ، على العكس ، نتيجة لاطفاء اقل فداحة . وعلى هذا النحو تحول قيقنوس الى بجمة ؛ ودافني ، حبيبة ابولون الاولى (الاسماخات ، الكتاب الاول ، الايات ٥١ - ٤٦٧) ، الى شجرة رند ؛ وكلتيا الى زهر يعرف باسم رقيب الشمس ؛ ونرجس ، الذي هيا له زهوه بنفسه ان يحتسّر الصبايا ، يصير يتأمل ذاته في المرأة ؛ وببيلس (الاسماخات ، الكتاب التاسع ، الايات ٥٤ - ٦٦٤) ، التي كانت لاختيها عاشقة ، تتحول ، بعد ان صدها ، الى نبع لا يزال يحمل الى اليوم اسمها ويجري ماؤه من تحت سندية ظليلة .

ومن دون ان تكون بي رغبة في التيه في التفاصيل ، احرص على الاشارة هنا ، على سبيل الانتقال ، الى اسماخات البيريديات اللائي كن ، على ما يذهب اليه اوفيديوس (الاسماخات ، الكتاب الخامس ، البيت ٣٠٢) ، بنات بيروس

واللاني تحدين ربات الشعر ان يتبارين وياهن . وما يهنا هنا هو فقط الفارق بين أناشيد البيريدييات وأناشيد ربات الشعر . فأولئك تغنين (الابيات ٣١٩ - ٣٣١) بمعارك الآلهة ، فأشدن بمظمة **العمالة** وخفضن من شان مآثر **الغالدين** . فمن اسحاق الارض رمى تيفيوس قلوب الآلهة بهلع عظيم ، فلاذوا بالفرار الى ان وصلوا ، وقد خارت قواهم ، الى ارض مصر . لكن هناك ايضا - على ما ترويه البيريدييات - لحق بهم تيفيوس ، فاختبأوا تحت أشكال مستعارة . وكان جوبيتر هو قائد قطعانهم ، على ما تقول مادحتهم ، ولهذا لا يزال آمون الليبي يُمثل الى يومنا هذا بقرون ملوبة ؛ وتحول الديلوسي (١٨) الى غراب ، وابسين سيميلي (١٩) الى تيس ، وأخت فيبوس (٢٠) الى هرة ، وجونون (٢١) الى بقرة بيضاء كالثلج ، كما مسخت فينوس (٢٢) سمكة ، ونبت لوطارد (٢٣) ريش أبي منجل .

اذن فالآلهة لا تتلبس الشكل الحيواني الا من قبيل الإذلال ؛ وان لم تكن غلطة او جريمة هي التي عادت عليهم بهذا التحول ، فانهم لا يمسخون انفسهم بانفسهم الا جبنًا وخوفًا . وبالمقابل

- 
- ١٨ - الديلوسي : لقب ابولون ، اذ كان اعظم مبادئه موجودا في جزيرة ديلوس . «م»
- ١٩ - سيميلي : في الميتولوجيا الافريقية ، إلهة من اقليم تراقيا ، والدة ديونيسيوس . «م»
- ٢٠ - فيبوس : لقب ابولون . «م»
- ٢١ - جونون : إلهة رومانية ، وهي هيرا عند الاغريق ، زوجة جوبيتر وإلهة الزواج . «م»
- ٢٢ - فينوس : إلهة الحب عند الرومان ، وهي عند الاغريق افروديت . «م»
- ٢٣ - لوطارد : إله التجار واللصوص والسافرين عند الرومان ، وابسين جوبيتر ، وهو عند الاغريق هرمس . «م»

تغنى كالبوب (٢٤) بمآثر كيريسيا (٢٥) وحسناتها . فتقول ان كيريسيا هي اول من فلق الارض بمحراث مقفوف ، واول من استنبت الارض ثمارا ووسائل معاش اخرى ، واول من رسم القوانين ، وبالاختصار ، نحن جميعا اولاد كيريسيا . «هي من ينهي ان يلهج لساني بمديحها : فاي قصائد استطيع ان انشد لتكون بمقامها لائقه ! ان الإلهة تستاهل بلا ادنى ريب ان اتغنى بها» . وعندما تنتهي ، تبادل البيريديات الى عزو الانتصار الى انفسهن في هذه المباراة . لكن اوفيدوس يضيف قائلا (البيت ٦٧٠) : انهن لما حاولن ان يتكلمن وان يرفعن اياديهن وهن بصحن ويزعنن ، اكتشفن ان اظافرهن قد تحولت الى ريش ، وأن أذرعهن غطاها الزغب ؛ ولما نظرت الواحدة منهن في وجه الاخرى ، رأت شقيقتها يتناول فمها ويأخذ شكل منقار جاسء ؛ ولما اردن ان يقرعن صدورهن ارتفعت بهن أذرعهن ، فاذا هن معلقات فسي الهواء ، وقد مسخن الى عقاق تردد الغابات صدى نعيتهن . ولا يزلن الى اليوم ، على حد ما يقول اوفيدوس ، يحتفظن بقوقانهن القديمة وبصوت أجس وبشهوة لا يروى لها غليل الى الكلام .

هنا ايضا يبدو التحول بمثابة عقاب ، وكما هو الحال في عدد كبير من القصص ، عقاب على التجديف بحق الإلهة . صحيح ان امساخات البشر والآلهة الى حيوانات ، في عدد آخر من القصص المعروفة ، لا تأتي عاقبة لطفلة فادحة اقترفها اولئك الذين تحل بهم (فقد كانت سرسيا (٢٦) ، على سبيل المثال،

٢٤ - كالبوب : ربة الشمر الملحمي والمصاحبة . «م»

٢٥ - كيريسيا : إلهة الزراعة عند الرومان ، وتقابلها عند الاغريق ديميتريا . «م»

٢٦ - سرسيا : ساحرة تلبس دورا كبيرا في الاوديسة . وقد اشريت رفلق اوليس شرابا مسحورا ، فمسخوا الى خنازير . «م»

تملك مقدرة تحويل البشر الى حيوانات) ، لكن الحالة الحيوانية تبدو عندئذ ، على الأقل ، بمثابة مصيبة او مذلة ولا تشرّف حتى ذاك الذي قام بهذا التحويل لهدف او لغاية شخصية . فسرسيا كانت إلهة ثانوية ، مغمورة ، وكانت مقدرتها ضربا من السحر ، وقد مد عطارذ يد العون لاوليس حين تهيأ هذا الاخير لتحرير رفاقه المسجورين . وتدخل في هذا النوع ايضا المظاهر المتعددة التي اتخذها زفس حين مسح نفسه ثورا كي يفوز بقلب اوروبا (٢٧) ، او حين تقرب من ليدا (٢٨) في شكل بجع ، او حين استمطر على دانائيه (٢٩) ، ليخصبها ، وابلا من الذهب . وقد قام بجميع هذه التحولات بهدف الفس والخداع ، لاسباب لا يمكن وصفها بالروحانية بئانا ، وبغية تحقيق مآرب طبيعية صرف قولت من جونون بغيرة مشروعة . والحق ان الخيال يوضع هنا تصور الحياة العامة للطبيعة وقدرتها المخصبة ، اللتين تلعبان دورا كبيرا للغاية في اقدم الميتولوجيات عهدا ، ويعطيها شكل قصص تتحدث عن فسق كبير الآلهة وتحطل اخلاقه ، مع العلم بأن زفس يقترب الافعال المشار اليها ، لا بصفته إله ، ولا حتى في مظهر انساني ، وانما بتلبسه مظهر حيوان او اي مظهر طبيعي آخر . والى هذا تنضاف ايضا التشكلات الهجينة ، الحيوانية

- 
- ٢٧ - اوروبا : في الميتولوجيا الافريقية شقيقة قدموس ، خطفتها زفس بعد ان اخذ شكل ثور واقتادها الى كريت حيث صارت والدة مينوس . «م»  
 ٢٨ - ليدا : في الميتولوجيا الافريقية ، زوجة تندار ، ملك اسبارطة الخرافي ، احبها زفس وتقدم لها في شكل بجع وانجب منها كاستور وبولوكس وميلانة وكليتمسترا . «م»  
 ٢٩ - دانائيه : في الميتولوجيا الافريقية ابنة اكريزيوس ، ملك ارفوس ، والدة بريسوس الذي أنجبته من زفس . «م»



والشرية في آن معا ؛ ومثل هذه التشكلات نلناها ايضا فسي  
 الفن الاغريقي ، لكن الجانب الحيواني معالج فيه بوصفه شيئا  
 دونيا ، غريبا عن الروح وخارجيا بالنسبة اليه . وبالمقابل كان  
 التيس ، مندیس ، يُعبد لدى المصريين ، مثلا ، بوصفه إلهًا  
 (هيرودوتس ، الكتاب الثاني ، ١٤٦) ، ويذهب جابلونسكي  
 (كرويزر (٢٠) : علم الرموز ، الكتاب الاول ، ص ٤٧٧) الى انه كان  
 يعبد كقوة طبيعية منجبة ، مجسدة للشمس ، وكان في هذه العبادة  
 غلو وإسراف حتى ان النساء كن يهجن أنفسهن للتيس ، على حد  
 ما يذهب اليه بندار (٢١) . وعلى العكس من ذلك كان بان (٢٢)  
 يجسد لدى الاغريق الرعب القدسي الذي يوحى به الالهة  
 بحضورهم ، وفي زمن لاحق لم يبق من التيس ، المجلد  
 للفونات (٢٣) والساتيرات (٢٤) والبانات ، سوى القوائم ، بل ان  
 صلة القرى الوحيدة بين أجملها وبين التيس لا تظهر الا فسي  
 الاذنين المدببتين والقرنين الصغيرين . اما باقي الهيئة فيأساني  
 والجانب الحيواني متقلص الى بقايا لا تكاد تذكر . وبالرغم من  
 ذلك ، ما كانت الفونات تعتبر لدى الاغريق آلهة من الطراز الاول

- 
- ٣٠ - فريدريك كرويزر : فيلسوف الثاني (١٧٧١ - ١٨٥٨) ، له دراسات  
 في الميتولوجيا والتاريخ لدى الاغريق والرومان ، والاسم الكامل للكتاب الذي  
 يستشهد به هينل هو **الرموز والميتولوجيا لدى شعوب العصر القديم** . «م»  
 ٣١ - بندار : شاعر فنائي اغريقي ، طرق جميع انواع الفنالية ولم يصلنا  
 الا القليل من شعره (٥١٨ - ٤٣٨ ق.م) . «م»  
 ٣٢ - بان : في الميتولوجيا الاغريقية إله رعاة اركاديا ، ولد بساقي تيس  
 ووبره وقرنيه ؛ لم جعل منه الروائيون رمزا للكل الأكبر وللحياة الكونية . «م»  
 ٣٣ - الفونات ، وواحدًا قونوس : إله ديفي مند الرومان . «م»  
 ٣٤ - الساتيرات ، وواحدًا ساتير أو ساتيروس : آلهة ثانوية ، كانت  
 تصاحب باخوس ، وتمثل على شكل تيوس ، وترمز الى الفجور والمجون . «م»

وقوى روحية ، بل كانت تعد آلهة شهوانية، وشهوانيتها مفرطة. وتمثل أحيانا بتعبير أكثر عمقا ، نظير فونوس ميونيخ الجميل الذي يحتضن بين ذراعيه باخوس ويرنو اليه بابتسامة ملؤها الحب والحنان . وما هذا الفونوس بوالد باخوس ، وانما الوصي عليه فقط ، فهو الذي رباها وسهر على تنشئته ، وقد جعله الفنان يعبر ، ازاء براءة الطفل ، عن نفس الشعور الذي رقى به الفن الروماني ، بوصفه شعورا والديا خامر مريم العذراء حيال يسوع المسيح ، الى مستوى روحي بالغ السمو . بيد ان هذا الحب ، المترع بالحنان ، لا يسم بميমে بعد لدى الاغريق سوى الالهة الثانوية المتمثلة بالفونات ، لانهم كانوا يرون في هذا الحب عاطفة طبيعية ، بدائية ، مميزة للعالم الحيواني .

ينبغي ايضا ان تصنف فسي عداد التشكلات الهجنسة السنثورات (٢٥) التي يحتل لديها الجانب الطبيعي ، جانب الشهوانية والنهم والطمع، مكانة الصدارة ويدفع بالجانب الروحي الى المؤخرة . بيد ان شيرون (٢٦) محبوب بطبيعة أنبل ، وقد ذاع صيته كطبيب حاذق وكعرب لآخيل ، لكن لقب مربى الاطفال هذا لا يحتل مكانه في المضمار الالهي ، بل مرده الى المهارة والحكمة البشريتين .

هكذا يكون تمثيل الشكل الحيواني في الفن الكلاسيكي قد تعدل من جميع المناحي ، فما عاد يفيد الا في تظهير ما هو قبيح، شرير ، تافه ، طبيعي وغير روحي ، بينما كان الشكل الحيواني

---

٢٥ - السنثورات ، وواحدها السنور ، وباللفظ اليوناني قنطورس : كان خرافى ، نصفه انسان ونصفه حصان ، كان يعيش ، حسبما جاء في الاساطير ، في ساليا . . «م»

٢٦ - شيرون : سنثور عهد اليه بتربية آخيل . «م»

يستخدم من ذي قبل في التعبير عن قيم ايجابية ومطلقة .

## - ٢ -

### الصراع بين الآلهة القديمة والجديدة

يتسم الطور الثاني من اطوار هذا الانخفاض في قيمة الحيوانية - وهو ارقى من سابقه - بما يلي : قالمة الفن الكلاسيكي الحقيقية ، الواعية لفرديتها ، المرتكزة الى ذاتها والمحبة بمقدرة روحية ، تتمثل من الان فصاعدا بوصفها قوة روحية ، تتمتع بملكة المعرفة والارادة . والشكل الانساني الذي تلقاه في هذا الطور لا يعود محض نتيجة للخيال ، مطبقة خارجيا على المضمون ، بل هو ينبع من المدلول ، من المضمون ، من الداخلية الحميمة . لكن لا بد ، بصورة عامة ، من تصور الالهة في شكل وحدة بين الطبيعي والروحي ؛ فكلاهما يؤلف جزءا من **المطلق** ، ووحده الفارق بين الكيفيات التي تمثل بها هذا التساوق والتآلف هو الذي يعين التسلسل الهرمي لاشكال الفن والادبان . والله ، بحسب التصور المسيحي ، هو فاطر الكون وسيده ؛ وهو على كل حال لا يتصور على صلة مباشرة الوجود ، لانه ليس الله حقا الا بفعل ايلوته الى ذاته ، بفعل كينونته - في - ذاته وكينونته - ل - ذاته كينونة مطلقة وروحية : ووحده الروح الانساني المتناهي يصطدم في الطبيعة بحاجز وبعد لا سبيل امامه الى التغلب عليه وتجاوزه ، كيما يتسامى الى اللاتناهسي ، الا بتصوره الطبيعة نظريا ، بالفكر ، وبلا بتحقيقه في الممارسة التساوق والتآلف بين الفكرة الروحية والمقل والخير والطبيعة .

والحال ان هذا النشاط اللامتناهي ان هو الا الله الذي يمارس سلطانه على الطبيعة ، مع كل ما يتضمنه هذا النشاط من معرفة وارادة . وفي اديان الفن الرمزي يحصر المعنى كانت وحدة الداخلية والخارجية ، من جهة ، والطبيعة ، من الجهة الاخرى ، نتيجة لتقريب مباشر ، وكان التعمين الرئيسي لهذا التقريب ، سواء افيعا يتعلق بشكله ام بمضمونه ، هو الطبيعي . على هذا النحو كانت الشمس والنيل والبحر والارض وسيرورة التناسل والموت الطبيعية وتناوب ظاهرات الحياة الطبيعية وتعايقها بوجه عام تعتبر بمثابة مواضع ، سرورات ، ظاهرات ذات طابع الهي . غير ان الفن الرمزي شخص القوى الطبيعية ، وبحكم هذا التشخيص دخلت في تعاوض مع الطبيعي . وبالفعل ، ان كان من الضروري ، كما يقتضي ذلك الفن الكلاسيكي ، ان تكون الالهة ، بالتساوق مع الطبيعة ، فرديات روحية ، فان التشخيص المحض لا يكون كافيا لذلك . وآية ذلك ان التشخيص ، اذا كان محض تشخيص لقوة ونشاط طبيعيين ، عامين مطلق العمومية ، يبقى شكليا في الجوهر والاساس ، فلا يبدل المضمون ولا يبرز للعيان ماهيته الروحية وفرديته . لهذا نجد في الفن الكلاسيكي انحطاطا لا للحيوانية فحسب ، بل كذلك للقوى الطبيعية بوجه عام ، لصالح القوى الروحية . لكن التعمين الرئيسي لا يعود في هذه الحال هو التشخيص ، وانما **النتيجة** . بيد ان آلهة الفن الكلاسيكي لا يمكن ، من جهة اخرى ، ان تكف عن كونها قوى طبيعية ، وذلك بالنظر الى عجز هذا الفن عن تمثيل الله باعتباره روحية حرة ومطلقة . والطبيعة لا تمثل جملة من اشياء مخلوقة وتابعة لخالق فاطر يهيمن عليها في وحدته وعزلته ، الا في فن الجليل الذي يتصور الله في شكل جوهر واحد اوحده في سلطان مجرد وفكروري ، او في المسيحية التي ترى في الله روحا عينية تتمتع بحرية تامة في اطار وجود روحي ومرجعية شخصية الى

الذات . وهاتان الكيفيتان في تصور الألوهية غريبتان عن الفن الكلاسيكي . فإليه لم يصبح بعد سيد الطبيعة ، لانه لا يملك بعد ، في مضمونه وشكله ، الروحية المطلقة ؛ كما أنه لم يعد سيد الطبيعة ، لان العلاقات بين الطبيعة المولثة وبين الفردية البشرية قد تجردت من طابعها الجليل لتلبس طابع الجمال الذي يتلقى فيه المظهران كلاهما ، العام والفردى ، الروحي والطبيعي ، ما هو واجب الاداء لهما ، ويحتلان مكانة متساوية في التمثيل الفني . وعليه ، يستمر إله الفن الكلاسيكي في الوجود كقوة طبيعية ، لا بمعنى القوة الكونية المبثوثة في كل مكان والمظاهرة من خلال جميع الاشياء المخلوقة ، بل بمعنى انها نشاط محدد ، معين ، محدود ، تمارسه الشمس او البحر ، النخ ، وبالاختصار ، في شكل قوى خاصة تتظاهر كفرديات روحية ، وتتألف ماهيتها بالذات من هذه الفردية الروحية .

ونظرا الى ان المثال الكلاسيكي لا يتشكل ولا يتكون الا بنتيجة الالغاء التدريجي لما هو سلبى في الشكل الذي يتم به تظهير الروح ، فان هذا التبدل ، وهذا التحوير للجانب اللفظ ، البشع ، الوحشى ، الشاذ ، الطبيعي والغرائبي الصرف الذي كان يميز التمثيلات الدينية ويهيمن على التصورات الفنية القديمة ، يغدوان الشغل الشاغل والمهمة الاولى للميتولوجيا الاغريقية ويكون بمثابة منطلق لاكتشاف مدلولات جديدة .

قبل ان ادخل في تفاصيل النقاط الرئيسية التي عدها ، اود التنويه بان الدراسة التاريخية للتمثيلات المتنوعة والمتعددة الاشكال للميتولوجيا الاغريقية ليست من شأننا . فما يعنينا هنا هي المراحل الاساسية في التحويل الذي تحدثنا عنه ، وذلك بالنظر الى الدور الهام الذي لعبته هذه المراحل في تكوين الفن الكلاسيكي ومضمونه ؛ اما الاساطير والقصص والخرافات التي لا تقع تحت عد ، واما كل ما له صلة بالاماكن ، واما الرموز التي

نظل نلتقيها في التمثيلات الدينية والفنية الجديدة ، ولكن التي لا تتصل اتصالا مباشرا بالموضوع الرئيسي الذي يعنيننا هنا ، فسيكون من الزام علينا أن نلحظ جانبها أو ألا نستشهد إلا بين الحين والآخر بهذا التفصيل أو ذاك من تفاصيلها . وبالأجمال ، نستطيع أن نشبه الطريق الذي سيكون علينا أن نجتازه لنصل إلى هدفنا بالطريق الذي سلكه تاريخ النحت . فالتحت ، الذي يعطي الآلهة تمثيلا قبلا للادراك حسيا إذ يعزو إليها شكلا محددا ، يؤلف المركز الحقيقي للفن الكلاسيكي ؛ وهو إذ يمثل الآلهة في موضوعيتها الهادئة المرين عليها الصفو ، يجد في الشمر مجرد تيمة له وتكلمة عندما يصف هذا الشمر الآلهة والبشر أو عندما يضعنا في حضرة العالم الإلهي والبشري في نشاطه وحيويته . وكما بدأ النحت بتحويل كتلة الحجر أو الخشب العادمة الشكل والساقطة من السماء (كما كان حال الإلهة الكبرى بيسيتوس التي نقلها الرومان من آسيا الصغرى إلى روما في موكب بالغ الحفوة) إلى هيئة بشرية وقوام بشري ، يتوجب علينا ، نحن أيضا ، أن نبدأ بالقوى الطبيعية التي لا تزال على فجاعتها وعدمية شكلها ، وأن نشير فقط إلى درجات تطورها وارتقائها نحو الروحية الفردية ودرجات تكثيفها في أشكال ثابتة .

بوسعنا ، من هذا المنظور ، أن نميز ثلاث نقاط باعتبارها أهم النقاط انطلاقا .

فما ينبغي ، في المقام الأول ، أن يسترعي انتباهنا هو **الوحي** الذي تفصح الآلهة بواسطته عن علمها ومشيئتها على نحو عماد الشكل وبوسائل طبيعية .

ولزام علينا ، ثانيا ، أن نولي اهتمامنا للقوى الطبيعية العامة ، نظير تجريدات القانون ، النح ، التي هي الأصل الذي تحلرت منه الفرديات الإلهية الروحية حقا والتي كانت بمثابة الشرط اللازم لظهور هذه الفرديات ونشاطها : الآلهة القديمة ، المتمايزة عن الجديدة .

ثالثا وأخيرا ، يتجلى التقدم الضروري نحو المثال في واقع ان تشخيصات الظاهرات الطبيعية وتشخيصات التجريدات الروحية - هذه التشخيصات التي تكون سطحية في بادئ الامر - تكافح وتنبذ على اعتبار انها ذات طبيعة تابعة وطابع سلبي ؛ ويكون من نتيجة هذا التدهور في القيمة بروز الفردية الروحية المستقلة وتسمنها ، في شكلها وملكلها البشريين ، مكانة الصدارة . وهذا التحول ، الذي يؤلف مركز النحت الكلاسيكي ومنطلق تطوره ، وجد في الميثولوجيا الاغريقية تعبيره الساذج والاحادي المعنى في آن معا في قصة الصراع بين الالهة القديمة والجديدة ، في قصة هزيمة **المردة** والانتصار الذي احرزته الالهة الجديدة ، وعلى رأسها زفوس .

## ١ - الوحي

فيما يتعلق أولا بالوحي ، لا يتسع لنا المجال هنا للافاضة في الحديث عنه ؛ والنقطة الاساسية التي من المهم التشديد عليها هي ان شعائر العبادة لا تؤدي في الفن الكلاسيكي للظواهر الطبيعية بما هي كذلك ، نظير ما كان يفعل المجوس ، على سبيل المثال ، حين كانوا يتعبدون للنار ويعدون المصادر التي ينبع منها النفط مقدسة ، او كما كان يفعل المصريون الذين كانت الالهة عندهم الفاذا خرساء ، غامضة ، لا يفك لها سر ، وانما الالهة ، التي ملؤها المعرفة والارادة ، هي بذاتها التي تكشف للبشر عن حكمتها بواسطة ظاهرات الطبيعة . هكذا اجاب وسيط الوحي في دودونا (٢٧) الهيلينيين القدامى (هيرودوتس ، الكتاب الثاني ،

---

٢٧ - دودونا : من مدن اليونان القديمة ، كان فيها معبد لزفوس قرب =

٥٢) عندما سألوه عما إذا كان يجوز لهم أن يقبلوا أسماء الآلهة الآتية من لدى البرابرة، بقوله : استعملوها .  
والعلامم التي كانت الآلهة تتجلى بواسطتها للبشر كانت في غالب الاحيان في منتهى البساطة : ففي دودونا كانت العلامة هيسس اوراق شجرة السنديانة المقدسة ، وخريسر النبع ، والصوت الذي يصدر عن وعاء من البرونز كلما طرقتة الريح . وفي ديلوس (٢٨) كان هيسس شجر الغار والاصوات التي تصدر عن المنصب البرونزي بفعل الريح من العلامم الحاسمة . وعلاوة على هذه الاصوات الطبيعية والمباشرة ، فان الانسان ذاته يفدو وسيط الوحي ، وذلك عندما يفارق حالة التفكير اليقظ التي لا يخضع فيها الالكة فهمه وعقله ليستغرق في حلة من النهي والالهام يمتزج فيها بالطبيعة ؛ هكذا كان فيتون دلفي (٢٩) ، اذا ما ائتمته الابخرة ، ينطق بأمر الغيب ، كما كان طارح الاسئلة على وسيط الوحي في كهف تروفونيوس (٤٠) تتراءى له رؤى ما كان عليه الا أن يؤولها حتى يحصل على الجواب .  
لكن ثمة شيئاً آخر ايضاً في العلامات الخارجية. ففي الوحي

---

= غابة من السنديان ، وكان هيسس اشجار هذه الغابة يؤكل على انه صوت الاله . «م»

٢٨ - ديلوس : جزيرة في اليونان كان فيها اكبر معابد ابولون . وكسان وسيط وحيه نصباتا يعرف باسم فيتون جعل مقامه في منصب من البرونز ذي ثلاث قوائم . «م»

٢٩ - دلفي : من مدن اليونان القديمة ، كان فيها معبد مشهور لآبولون الذي كان الثعبان الغرافي فيتون وسيط وحيه . «م»

٤٠ - تروفونيوس : في الميتولوجيا الاغريقية ، بطل كان له وسيط وحي في باطن الارض . «م»



يتبدى الإله بالفعل بوصفه ذاك الذي يعرف ، ولهذا كان أشهر  
وسطاء الوحي مكرسا لأبولون ، إله المعرفة ؛ لكن الشكل الذي  
يفصح به عن ارادته يظل مبهما ، فهو عبارة عن صوت ، او اجتماع  
اصوات والفاظ متنافرة ، لا يربط بينها اي رابط ضروري . وفي  
هذا الشكل المبهم واللامحدد يتبدى المضمون الروحي غامضا  
بدوره ، وبحاجة الى تأويل وتفسير .

لكن هنا التفسير ، الذي يتبدى اللومي في مظهر مصبوغ  
بالروحية بالرغم من الشكل الطبيعي الذي به يتم الوحي الالهي ،  
يظل غامضا ومزدوج المعنى . وبالفعل ، وبالنظر الى ان الإله هو ،  
يعلمه وارادته ، كلية عينية ، فان نصائحه واوامره ، التسي  
يكشف عنها وسيط الوحي ، لا بد ان يكون لها الطابع عينه . لكن  
الكلي ليس احادي الجانب ومجردا ، بل يتضمن على العكس ،  
من حيث هو عيني ، كلا المعنيين الممكنين . فالإنسان ، الذي هو ،  
في حضرة الإله الذي يعرف ، ذاك الذي لا يعرف ، يقبل الوحي  
من دون ان يدري ما يعنيه ، اي ان الكلية العينية لهذا الوحي لا  
تنطوي بالنسبة اليه على اي بداهة ، بحيث انه لا يستطيع ان  
يحزم أمره على العمل الا اذا امتثل لاحد المعنيين اللذين ينطوي  
عليهما كلام الإله ، دون المعنى الآخر . لكنه ما ان يعمل وما ان  
يقدم فعله ، بنتيجة ذلك ، ففعله حقا ، اي فعلا يتحمل تبعته  
ومسؤوليته ، حتى يجد نفسه مسرحا لصراع : اذ ينتصب أمامه  
المعنى الثاني للوحي ، وهو بدوره معنى مضمّر ؛ وعندئذ يخامر  
ازاء العمل الذي عمله شعور بأنه ليس هو الذي عمله واراده ، بل  
الآلهة . وعلى العكس من ذلك ، وبالنظر الى ان الآلهة هي بمثابة  
قوى مهينة ، فان وحيتها ، اذا ما كان يتحلى هو الآخر بهذا  
الطابع من الوضوح ، نظير الامر الذي اصدره أبولون على سبيل  
المثال ليحث اورستس على الانتقام ، يتسبب بدوره في نشوب  
صراع ، بنتيجة ذلك الوضوح بالدات . وبالنظر الى ان الشكل

الذي تتلبسه في الوحي معرفة الاله بيوطن الامور هو شكل الكلمة في خارجيتها اللامتحدة ، او داخليتها المجردة ، وبالنظر الى ان المضمون ينطوي من جانبه ، ويحكم ازدواجية معناه ، على امكانية صراع ، فان الشعر ، والشعر المسرحي بوجه خاص - وليس النحت - هو الذي يفسح في الفن الكلاسيكي مكانا وسيما للوحي . ولكن لئن بقي الفن الكلاسيكي هو الميدان الاثير للوحي ، فذلك لان الفردية الانسانية لما ترقى بعد الى اعلى درجات الداخلية ، اي الى الدرجة التي تستمد فيها الذات من ذاتها عناصر قراراتها ودوافع اعمالها . وما نسميه نحن بتبكيث الضمير او رضى الضمير ما كان معروفا بعد في العصر الذي ندرسه . صحيح ان الاغريقي يتصرف في كثير من الاحيان مدفوعا بسوط أهوائه ، الصالحة او الطالحة ، لكن الحماسة الحقبة التي يفترض فيها انها تدب في اوصاله والتي تدفعه الى العمل انما تاتيه من الآلهة التي يسبغ مضمونها وقوتها على هذه الحماسة شموليتها ؛ ولذا ، عندما لا تساور الإبطال هذه الحماسة بصورة مباشرة يتوجهون بطلب النصيحة الى وسطاء الوحي ، وهذا ان لم تبادر الآلهة من تلقاء نفسها الى التجلي لهم لتصدر اليهم اوامرها مباشرة .

### ب - ما يعنى الآلهة الجديدة عن القديمة

اذا كان المضمون ، في الوحي ، ياتي من الآلهة التي تصرف وتريد، بينما يبقى شكل تظاهرها خارجيا وطبيعيا بصورة مجردة، فان الطبيعي ، من جانبه، بقواه العامة وتظاهراتها الفعالة ، يكون هو المضمون الذي منه ستنبتق الفردية المستقلة ، وهذا ما يتحقق بادئ الامر بفضل تشخيص شكلي وسطحي . ويؤلف الوقسف

السلبى من هذه القوى الطبيعية المحضة ، والتناقض والصراع  
الذي تخرج منه هذه القوى مهزومة ، واحدة من أهم مزايا الفن  
الكلاسيكي ، وهذا بالتحديد ما يوجب علينا التعمق في دراسة  
هذه الميزة .

اول ما سنلفت النظر اليه هو ان ما يواجهنا هنا ليس إلهها  
مجردا من كل طابع حسي ، كما في التصور الجليل للعالم او حتى  
كما في الهند ، بل نحن أمام تصور يضع في بداية الاشياء آلهة  
طبيعية ، او بتعبير أدق قوى الطبيعة العامة ، نظير خاوس (٤١)  
وترتاروس (٤٢) وإيربوس (٤٣) ، وعالم هذه القوى مظلم ، ومركزه  
باطن الأرض ؛ ثم يليها اورانوس (٤٤) وغايا (٤٥) وإيروس (٤٦)  
المارد وكرونوس (٤٧) ، الخ . ومن هذه تتحدر لاحقا قوى أكثر  
تحدا ، مثل هيليوس (٤٨) وأوقيانوس (٤٩) ، الخ ، وهذه القوى  
تغدو بدورها الأساس الطبيعي للآلهة اللاحقة ، المفردة روحيا .  
على هذا النحو ترى النور ، بابتكار من الخيال وتجسيد من الفن،  
أسطورة عن نشأة الآلهة وأخرى عن نشأة الكون ، وتكون الآلهة  
الاولى لا تزال ذات طابع لامتحدد او اتساع لامتناه بالنسبة الى

- 
- ٤١ - خاوس : Chaos : السديم الاول ، إالم قبل خلقه . «م»  
٤٢ - ترتاروس : حضض العالم السفلي في الميثولوجيا الاغريقية . «م»  
٤٣ - إيربوس : في الميثولوجيا الاغريقية إله البراكين . «م»  
٤٤ - اورانوس : في الميثولوجيا الاغريقية ، السماء . «م»  
٤٥ - غايا : إلهة الأرض لدى الاغريق ، زوجة اورانوس . «م»  
٤٦ - إيروس : إله الحب . «م»  
٤٧ - كرونوس : إله الزمن عند الاغريق . «م»  
٤٨ - هيليوس : إله الشمس والنور . «م»  
٤٩ - أوقيانوس : إله البحار . «م»

الحدس من جهة أولى ، ومشتملة من الجهة الثانية على الكثير من العناصر الرمزية .

أما الفوارق الأكثر تحديدا التي تقوم بين هذه القوى الماردة ، فترتد الى الفوارق التالية :

أنا ، أولا ، قوى أرضية وكوكبية ، بلا مضمون روحي أو اخلاقي ، وبالتالي غير منضبطة وغير مروضة ، من سلالمة متوحشة ، هائلة وشائنة الشكل على منوال الآلهة التي أنجبها الخيال الهندوسي . وتخضع هذه القوى ، مع سائر غرائب الطبيعة ، وعلى سبيل المثال فروندي (٥٠) وستيروب (٥١) وذوات المئة يد كروتوس (٥٢) وبرياروس (٥٣) وجيجس (٥٤) والمعالمقة ، الخ ، تخضع أولا لسلطان أورانوس ، ثم لسلطان كرونوس ، هذا المارد الرئيسي الذي يمثل بالبداعة **الزمن** ويلتهم اولاده جميعا ، مثلما يقضي الزمن على كل ما يولد منه . ولا تخلو هذه الأساطير من معنى رمزي ، لان الحياة في الطبيعة تخضع بالفعل للزمن ولا تنتج سوى أشياء هالكة ، تماما كما أن الشعب ، الذي لا يزال قوما او قبيلة ولا يملك دولة تنشُد أهدافا معينة ، يرضخ فسي حقبته ما قبل التاريخية لتصرم الزمن الذي لا يميزه أي فعل او حدث تاريخي . والحق أن الشريعة والاخلاقية والدولة هي وحدها

---

٥٠ - فروندي : الرعد . «م»

٥١ - ستيروب : القوة والصلابة . «م»

٥٢ - كروتوس : الضوضاء . «م»

٥٣ - برياروس : هلال كان له خمسون راسا ومئة ذراع ، ابن السماء

والأرض . «م»

٥٤ - جيجس : ملك ليديا (٦٨٧ - ٦٥٢ ق.م) . ولي الميتولوجيا انه كان

يملك خاتما يجعله ، كلما مسه ، لانتظورا . «م»

المتصفة بالثبات ، وهي وحدها التي تنطوي على عناصر تتمتع بصفة الديمومة ، رغم تعاقب الاجيال ، تماما كما ان ربة الفن تضفي صفة الدوام والاستمرار على كل ما هو هالك ومحكوم عليه بالاضمحلال مع الزمن بحكم انتمائه الى الحياة الطبيعية والسى النشاط الواقعي .

بيد ان هذه المجموعة من الالهة القديمة تضم لا قوى الطبيعة فحسب ، بل كذلك القوى التي تسيطر على العناصر وتتحكم بها . وبالف اهمية هو التحول الذي يطرا على المعادن بفعل قوى الطبيعة التي هي بدورها عنصرية : الهواء والماء والنار . وما الكوربانت والتلشين - وهي عفاريت نافعة وضارة مما - والباتاك والبغماوس والاقزام - وجميعهم من القاصرين الاذكاء والقصاصار ذوي الكروش - الا بعض من تلك القوى الداخلة في صراع وعراك مع العناصر بنية تكييفها مع الغايات الانسانية .

لكن أسطورة بروميثيوس (٥٥) هي التي تسجل أهم نقلة من طور الالهة القديمة الى طور الالهة الجديدة . فبروميثيوس هو ماردم من طبيعة خاصة ، وقصته تستأهل ان نوليها اهتماما خاصا ايضا . ففي بادىء الامر يبدو ، مع شقيقه ابيميثيوس ، منضويا تحت لواء الالهة الجديدة ؛ ثم يظهر بعد ذلك بصفته محسنا لبني البشر الذين لا يلعبون ، على كل حال ، اي دور في العلاقات بين

---

٥٥ - بروميثيوس : في الميتولوجيا الافريقية واحد من المردة ، اي من ابناء اودانوس وغايا الذين تمردوا على الالهة وحاولوا ارتقاء السماء بوزهمم جبلا فوق جبل لولا ان زفس سمعهم . وبروميثيوس ، إله النار ، هو ابن المارد جابتيوس وشقيق اطلس . وتعدده الميتولوجيا الافريقية اول مؤسس للعضارة الانسانية . فقد جبل الانسان من طمي الارض وسرق نادر السماء لينفخ فيه الحياة . فضايقه زفس بأن يئده الى جبل القفقاس حيث كان تسر هائل يأكل من كبده . وقد حرره هراقليس .

الآلهة الجديدة والمردة ؛ فهو يحمل للبشر النار ، ومع النار امكانية تلبية حاجاتهم وتطوير فنونهم التقنية التي تكون قد تجردت ، على كل حال ، من كل طابع طبيعي ، وما عادت تمت " بالتالي بصلة ظاهرة الى الصفة المارديية . وقد عاقب زفس بروميثيوس على فعلته ، وطال الامد بهذا العقاب الى ان حرره هرقل في النهاية من مصابه . وللهولة الاولى لا نجد في هذه الوقائع جميعا شيئا من الصفة المارديية ؛ بل يسعنا ، على العكس ، ان نأخذ على هذه القصة تهافتها على اعتبار ان بروميثيوس معدود في قوته من المردة رغم انه ، نظير كيريسيا ، محسن الى البشرية . ولكن لو دققنا النظر في القصة وتمعنا فيها عن كتب ، لوجدناها ابعدا ما تكون عن التهافت . ولعل بعض المقاطع من افلاطون قميئة هنا بان تزودنا بتفسير كاف . ونخص بالذكر ، مثلا ، الاسطورة التي يروي فيها الضيف لسقراط الفتى ان الناس في عهد كرونوس ولدوا من الارض وان الإله سهر على كل شيء ، ولكن حدثت في زمن لاحق حركة بالاتجاه المعاكس ، فتركت الارض وشأتها ، فارتدت الحيوانات الى الحالة الوحشية ويلات البشر بلا مساعدة ولا معونة بعد ان كان القوت وكل ما هم بحاجة اليه قد توفر لهم ؛ وعندئذ ، على ما يروي الراوي (السياسي) ، الكتاب الثاني ، القسم الثاني ، ص ٢٨٣) حمل بروميثيوس النار الى بني البشر ، بينما حمل هيفائستوس (٥٦) وأثينا (٥٧) لهم التقنيات . التمييز اذن واضح هنا بين النار ، التي لم يحمل بروميثيوس سواها للبشر ،

---

٥٦ - هيفائستوس : إله النار والمسامر عند الإغريق ، وهو الذي كلفه زفس بان يقيد بروميثيوس بالحديد الى جبل الققاس . «م»  
 ٥٧ - أثينا : إلهة الفكر والفنون والعلوم والصناعة عند الإغريق ، ابنة زفس ، اطلقت اسمها لماصمة اليونان ، وهي عند الرومان مينرفا . «م»

وبين ما يمكن الحصول عليه بواسطة المهارة في العمل وتطوير  
المعادن. ويوسعنا ان نجد عرضا اكثر تفصيلا لاسطورة بروميثيوس  
في بروتاغوراس (٥٨) افلاطون (الكتاب الاول ، القسم الاول ،  
ص ١٧٠ - ١٧٤) ، وقد جاء فيه انه في سحيق الازمان كان يوجد  
كثرة من الالهة ، بينما لم يكن ثمة وجود لسلالات فانية . لكن حين  
تقرر ظهور هذه السلالات ، جبلتها الالهة في باطن الارض من مزيج  
من التراب والنار ومما يجمع التراب الى النار . ولما قررت الالهة  
بعد ذلك ان تظهرها للنور ، كلفت بروميثيوس وابيميثيوس بأن  
يوزعا القوى فيما بينهما ، بحسب ما يوائم كل سلالة منها . بيد  
ان ابيميثيوس رجا بروميثيوس ان يدعه يقوم وحده بهذا التوزيع ،  
وقال له : بعد ان انتهي من عملي تعيد انت النظر فيه . لكن  
ابيميثيوس ، من سوء تدبيره ، ركز كل القوى في الحيوانات ،  
فما بقي شيء للبشر ؛ ولما شرع بروميثيوس بالمراجعة لاحظ ان  
سائر المخلوقات الحية قد زودت ، بكل حكمة ، بكل ما هو  
ضروري لها ، خلا الانسان الذي بقي عاريا ، بلا حماية ، بلا  
دفاع ، بلا اسلحة . وكان اليوم ، المحدد سلفا ، لخروج الانسان  
من باطن الارض الى النور ، قد جاء اخيرا . وخطرت لبروميثيوس ،  
المتحير في السبيل الواجب سلوكه لمساعدة البشر ، فكرة وضع  
علم هيفائستوس واثينا في خدمة الانسان بواسطة النار (اذ ان  
هذا العلم لا جدوى منه وغير قابل للاستعمال بدون النار) ؛  
وهكذا وهب البشر النار . واكتسب الانسان على هذا النحو  
الحكمة اللازمة للحياة ، ولكن ليس الحكمة السياسية ، فهذه  
كانت لا تزال في حوزة زفس وحده ؛ والحال ان دخول مقام زفس  
المحاط بحرس أشداء قد حرم على بروميثيوس . لكنه استطاع

---

٥٨ - بروتاغوراس : محاورة لافلاطون كتبها حوالي ٣٨٥ ق.م. وتهجم فيها  
على السفسطائيين بصدده المسألة : «هل يمكن تعليم الفضيلة ؟» . «م»

ان يدلف خلسة الى المقام المشترك الذي كان هيفانستوس وأثينا يزاولان فيه فنونهما ، وسرق علم النار من هيفانستوس وعلمهم النسج من أثينا ووهبهما للبشر . وعلى هذا النحو اتاح للبشر امكانية تلبية حاجاتهم الحيوية ، لكنه تعرض هو نفسه في وقت لاحق ، بسبب ايميثيوس ، للقصاص المعد للصوص . وفي مقطع يعقب مباشرة المقطع الذي لخصناه ، يروي افلاطون ان الانسان ظل يفتقر ، لصيانة بقائه ، الى فن محاربة الحيوانات ، وهو واحد من فنون السياسة ؛ وما عثم البشر ان تجمعوا في المدن ؛ ولكن بما ان المدن كانت لا تزال تفتقر الى التنظيم السياسي ، فقد قاتلوا بعضهم بعضا وتفرقوا من جديد ، فما وجد زفس بدا من ان يرسل اليهم ، بواسطة هرمس (٥٩) ، الحياء والعدل .

ان الفارق واضح جلي في هذه المقاطع بين الاهداف الحياتية، التي لها صلة بالرفاه المادي وتلبية الحاجسات المباشرة ، وبين التنظيم السياسي الذي يرمي الى تحقيق غايات روحية تتصل بالاخلاق والقانون والحقوق والملكية والحرية والحياة الجماعية . والحل ان ما علمه بروميثيوس للبشر ليس الاخلاق والحقوق ، وانما فقط الحيلة التي تمكنهم من السيطرة على اشياء الطبيعة ومن اتخاذها وسائل للتلبية الانسانية . فالتنار وفن استخدامها، وكذلك فن النسج ، لا تمت بعد ذاتها الى الاخلاق ، بل كل شأنها ان تخدم الانانية والمنفعة الخاصة ، من دون ان يكون لها اي ارتباط بالجانب الشمولي من الوجود الانساني والحياة العامة. وما دام بروميثيوس لم يلحق البشر اشياء ذات طابع اخلاقي وروحي ، فمن الضروري ادراجه ، لا في عداد الالهة الجديدة ،

---

٥٩ - هرمس : ابن زفس ومايا ، وعنه الرومان مطارد ، إله النصحاحة والتجارة والصوص ، ورسول الالهة ، «م»



بل في عداد المردة . وصحيح ان هيفائستوس خبير في معالجة النار وفي الفنون التي تتصل بها ، ومن الممكن لهذا السبب تصنيفه في عداد الآلهة الجديدة ، لكن زفس رماه من أعالي الاولمب فصار أعرج . كذلك ليس عبثا ان تكون كيريسيا ، التي أحسنت الى البشر نظير ما فعل بروميثيوس ، قد رفعت الى مصاف الآلهة الجديدة . فكيريسيا علمتهم الزراعة ، وعلمتهم معها الملكية والزواج والأخلاق والقانون .

وثمة مجموعة نالئة من الآلهة القديمة تضم آلهة قريسة الصلة بما هو فكري ، كلي ، روحي ، خلافا للمجموعة الاولى التي كانت تضم القوى الطبيعية المشخصة بوحشيتها الجامحة او بمكرها وحيلتها ، وخلافا ايضا للمجموعة الثانية التي كانت تضم القوى المسيطرة على العناصر الطبيعية الموضوعة في خدمة الحاجات الانسانية . بيد ان ما نفتقر اليه قوى المجموعة الثالثة او آلهتها هي الفردية الروحية ، بشكلها وتظاهرها المطابقين ، مما يحكم عليها بان تكون قريبة الصلة ، عبر نشاطها ، بالطبيعة ، وبما هو جوهري وضروري في الطبيعة . وسنشير ، على سبيل الامثلة ، الى التمييز (١٠) والذيكه (١١) والارنيات (١٢) والامينيديات (١٣) . ولكن حتى على هذا الصعيد تطالعنا تمييزات ذات صلة بالحق والعدالة . لكن هذا الحق ، بدل ان يتم تصويره وتمثيله على انه يؤلف الجانب الروحي والجوهري من الاخلاقية ،

١٠ - نيمويس : إلهة الانتقام والعدالة عند الافريق . «م»

١١ - الذيكه : إلهة الحكم والأمر عند الافريق . «م»

١٢ - الارنيات : من إلهات الانتقام عند الافريق . «م»

١٣ - الامينيديات : اسم آخر للارنيات ، وقد اطلق طيلين لا طاردن ايرسمنس بعد قتله امه ، فتدخلت ائينا وانقلته من فئسب إلهات الانتقام بان اسست لهن عبادة ، فصرن يعرفن بالامينيديات . «م»

يبقى في حالة التجريد البالغ العمومية او لا يشكل سوى الحق الغامض لحالة الطبيعة وسط شروط روحية ، نظير حب الدم وحقه على سبيل المثال ، هذا الحق الذي ليس من نتاج الروح الواعي بوضوح لحيثه ، ولا يأخذ بالتالي شكل حق تنظمه القوانين ، بل يكون على العكس مناقضا له نظير حق النار والانتقام الذي لا يشفى له غليل .

أما غير ذلك من التفاصيل ، فلن أذكر الا بعضها . فنيميزيس ، على سبيل المثال ، هي القوة التي تخفض ما هو مرتفع ، وتدحرج من أعاليهم أولئك الذين يتمتعون بفيض من السعادة ، كيما تحقق المساواة من جديد . لكن الحق في المساواة حق مجرد وخارجي محض ؛ وإن كان يدلل على نجمة وفعاليته ، الى حد ما ، في سياق شروط وظروف روحية ، فإنه لا يجعل بالمقابل من العضوية الاخلاقية لهذه الشروط والظروف مضمون العدالة .

ثمة واقعة أخرى تجدر الإشارة إليها : الحق الذي منح للآلهة القديمة في التدخل في الشؤون العائلية ، وبالتالي الحق فسي تنظيم الحياة الاجتماعية والعامة . ولدينا مثال بارز على ذلك في **الآومينيديات** لاسخيلوس (٢٤) . فقد طاردت العذارى المخيفات اورستس ، قاتل أمه ؛ لكن الإله الجديد ، أبولون ، كان هو الذي أمره بارتكاب فعل القتل هذا حتى لا يبقى أغاممنون ، الزوج والملك القاتل ، بلا انتقام . وتدور المأساة كلها حول الصراع بين هاتين

---

٦٤ - اسخيلوس : من عظام الشعراء التراجيدين الاغريق (٥٢٥ - ٤٥٦ ق.م) ، و«الآومينيديات» عنوان مسرحية له روى فيها قصة مطاردة إلهيات الانتقام لاورستس بعد ان قتل ، بالتواطؤ مع اخته الكترا ، أمه كليتمسترا التي كانت قد افلتتوالدهما الغامضون لانه قدم ابنتها افيجينيا أضحية للآلهةحتى يجعله يربح حرب طروادة . ٥٢٥

القوتين الإلهيتين اللتين تتدخلان شخصيا في مواجهة مباشرة .  
 وصحيح ان الاومينيديات إلهات الانتقام ، لكن ملكة الحكم عندهن  
 سليمة ، وازاء حصاصتهن هذه فان الفكرة المتكونة لدينا عن  
 الفوريات (٦٥) ، اللاتي نسنفن في عدادهن ، تبدو فظة وهمجية .  
 فالطاردات التي يقمن بها مبررة تماما ، وليست صفتهم الوحيدة  
 في ما ينزلنه من قصاص وعذاب هي القوة والوحشية  
 والشناعة . غير ان الحق الذي يشهرنه ضد اورستس هو محض  
 حق عائلي ، واساسه قرابة الدم . فبالنظر الى ان اورستس مزق  
 الرباط الحميم الذي يربط الابن بالأم ، فانهم يبادرن الى التدخل  
 انتقاذا لهذا الجوهر . أما ابولون فيعارض الاخلاقية الطبيعية ،  
 القائمة على اساس حسي - الدم - والمدركة بصفتها هذه ، بحق  
 اعمق وأكثر حميمية : حق الزوج والامير القتل . وقد يبدو هذا  
 الفارق الوهلة الاولى خارجيا ، نظرا الى ان الطرفين يتدخلان  
 للدفاع عن الاخلاق في مجال متماثل واحد : الاسرة . بيد ان  
 مخيلة اسخيلوس الثرة (وهذا واحد من الاسباب التي توجب علينا  
 ان نضمر له المزيد من الاعجاب) استشفت هنا وجود تعارض ،  
 وتعارض ماهوي لا سطحي . فلتن تكن روابط الاولاد بالاهل  
 روابط طبيعية ، فان الروابط التي تربط بين الزوجين تنبع من  
 الزواج الذي لا يتحدد بدوره بالحب الطبيعي او بالقرابة الطبيعية  
 او بقرابة الدم فقط ، بل ينجم عن حب واع ويشكل ، بالتالي ،  
 تحقبا حرا للارادة الواعية . غير ان الزواج ، اذ يشتمل على  
 الحب وعاطفة الود ، يشتمل ايضا على التزامات مستقلة عن  
 الحب والعاطفة الطبيعيين الخالصين ، وتدوم حتى بعد انطفاء  
 الحب . ان مفهوم جوهرية الحياة الزوجية ومعرفة هذه الجوهرية  
 هما من المكتسبات المتأخرة زمنيا وبالبالغة العمق بالقياس الى

---

٦٥ - الفوريات : الاسم اللاتيني للاومينيديات . «م»

الرابطة الطبيعية بين الابن والام ، كما انهما مؤثران الى بداية الدولة كتحقيق للارادة الحرة والمقلانية . كذلك فان العلاقات بين الامراء والواطنين تتحدد بروابط سياسية : حقوق متساوية للجميع ، قوانين ملزمة للجميع ، وغايات روحية مقبولة ومرتضاة بحرية . ولهذا السبب تريد الاومينيديات ، الإلهات القديمات ، معاقبة اورستس ، بينما يدافع ابولون ، إله الوضوح والعلم والإخلاق الواعية لذاتها ، عن حقوق الزوج والامير ، حين يقول للاومينيديات (الاومينيديات ، الايات ٢٠٦ - ٢٠٩) : « لو لم تنل جريمة جزاءها ، لجللني العار ولاعتبرت محقرا للزيجات التي يباركها زفس وهيرا » (٦٦) .

نظير هذا الصراع ينشعب ، ولكن على نحو اشد اثارة وضمن نطاق العواطف والاعمال الانسانية الصرف ، في انتيفونا (٦٧) ، التي هي من اروع آيات الفن واكملها على مر الازمان من جميع الزوايا . كل شيء في هذه التراجيديا متماسك : فقانون الدولة العام يتعارض مع الحب العائلي الحميم ، والواجب ازاء الاخ ومصالح الاسرة تجد محاميتها في شخص امرأة ، هي انتيفونا ؛ كما تجد حقوق الجماعة محاميتها في شخص رجل ، هو كريون . وتفصيل القصة ان بولينيسيوس ، الذي وقف يقاتل ضد المدينة التي راي فيها النور ، يسقط صريعا امام ابواب طيبة ، فيسن

---

٦٦ - هيرا : زوجة زفس وإلهة الزواج عند الافريق ، وهي عند الرومان

جونون . «م»

٦٧ - انتيفونا : مسرحية لسوفوكليس كتبها سنة ٤٤٢ ق.م ، واقتبسها من قصة انتيفونا ، ابنة اوديب ، واغت ابولوكس وبولينيسيوس ، حكم عليها الملك كريون بالموث لانها خالقت امره ودغنت جثة شقيقها بولينيسيوس الذي قتل اخاه ابولوكس وقتل بعورده بيده في مبارزة بينهما امام مدينة طيبة . «م»

الملك ، كليون ، قانونا يتواعد بالوت كل من يتجاسر على اداء  
فريضة الدفن لعدو المدينة هذا . بيد ان انتيفونا لا تابه على  
الاطلاق لهذا الامر الذي ما املاه غير صالح الدولة العام، ولا تصدع  
لغير امر حبها الورع لآخيه ، فتؤدي له واجب الدفن المقدس .  
وهي تتدرع ، بعملها هذا ، بشريعة الالهة ، لكن الالهة التي  
تمجدها وتجلها هي آلهة هادس (٦٨) الباطنية (سوفوكليس ،  
انتيفونا ، البيت ٤٥١) ، وآلهة العاطفة والحب والدم الداخلية ،  
لا الالهة الظاهرة للحياة الواعية للشعب والدولة .  
نمة نقطة اخرى تجدر الاشارة اليها في اسطورة نشأة الكون  
التي ينطوي عليها التصور الكلاسيكي للفن ، وهي النقطة المتعلقة  
بالاختلاف بين الالهة القديمة والجديدة من حيث قوتها وديمومة  
سيطرتها .

ففيما يتعلق ، اولا ، بالالهة القديمة ، فان ظهورها قد تم  
بالتعاقب . فمن صلب خاوس تحدر ، على ما يروي هزiodس ،  
غايا وأوراتوس ، الخ ، ثم كرونوس وذريته ، وأخيرا زفس  
وذريته . ويبدو هذا التعاقب ، من جهة اولى ، أشبه بتقدم  
متدرج من القوى الطبيعية المجردة والعامدة الشكل نحو قوى  
اكثر عيانية ولها بداية شكل ، ومن الجهة الثانية ، بمثابة بداية  
لهيمنة الروحي على الطبيعي . على هذا النحو يبدأ فيتون فسي  
معبد دلفي بالكلمات التالية في مسرحية اسخيلوس الاومينيديات:  
«بهذه الصلاة افصح عن إجلالي اولا لغايا ، اول ناطقة بالروحي ،

---

٦٨ - هادس : إله مملكة الاموات والعالم السفلي عند الافريق ، وهو عند

الرومان بلوتون . «م»

وثانيا لتيميس (٦٩) التي كانت ، بعد أمها ثاني من تنبأ في هذا المكان» . أما يوزانياس (٧٠) ، الذي يقول بدوره ان الأرض (غايا) كانت اول من نطق بالوحي ، فيضيف ، على العكس ، انها اورثت دافني (٧١) هذه الوظيفة . ويقول بندار ، من ناحيته ، ان اول من نطق بالوحي كان **الليل** ، ثم أعقبته تيميس ، وهذه أعقبته بدورها فوبي (٧٢) ، وأخيرا فيبوس . ومن المفيد بلاريب معرفة اسباب هذه الاختلافات في ترتيب إلتعاقب ، كما أفصح عنها المؤلفون الثلاثة الذين استشهدنا بهم ، لكن لا يسعنا هنا التوقف عند مباحث من هذا النوع .

ان هذا التعاقب ، الذي يتبدى من جهة تقدما متدرجا نحو آلهة ذات مضمون أعمق وأغنى ، يتبدى من الجهة الأخرى ازالة متدرجة لكل ما هو بال ومجرد في سلالة الآلهة القديمة . فالقوى الاولى ، القوى الاقدم عهدا تجرد من سلطانها وتستبدل بالآلهة أحدث عهدا : فكرونوس يخلع اورانوس .

وبفعل ذلك ، يقدو الطابع السلبي للتحويل ، الذي لازم كما رأينا بداية هذا الطور الاول من الفن الكلاسيكي ، يقدو الطابع المركزي الحقيقي لهذا الفن . وبما ان التشخيص يؤلف من الان فصاعدا الشكل العام الذي يتم به تمثل الآلهة ، وبما ان الحركة التي تتحقق تكون موجهة على هذا النحو نحو الفردية الانسانية

---

٦٩ - تيميس : في الميتولوجيا الافريقية ، إلهة العدل ، ابنة اورانوس وغايا . «م»

٧٠ - يوزانياس : جغرافي ومؤرخ افريقي من القرن الثاني بعد الميلاد ، له كتاب **وصف اليونان** . «م»

٧١ - دافني : في الميتولوجيا الافريقية حورية مسخت الى شجرة ونسج حين اوشك ابولون ان يمسك بها . «م»

٧٢ - فوبي : إلهة القمر عند الافريق . «م»

والروحية - وان بقيت قسّمات هذه الفردية مبهمة وغير محددة -  
فان ذلك الموقف السلبي يأخذ في الخيلة شكل صراع بين الآلهة  
القديمة والجديدة . بيد ان التقدم الاساسي هو تقدم الطبيعة  
نحو الروح ، بوصفه المضمون الحقيقي للفن الكلاسيكي وشكله  
المميز . وهذا التقدم ، وما يرافقه من صراعات، لا ينتمي الى حلقة  
الآلهة القديمة حصرا ، بل يمثل وجها من وجوه الحرب التي تريد  
الآلهة الجديدة بواسطتها تأمين تفوقها الدائم على الآلهة القديمة .

### ج - هزيمة الآلهة القديمة

ان التعارض بين الطبيعة والروح تعارض ضروري لازم .  
فمفهوم الروح ، الذي هو مفهوم كلية حقيقية ، يشتمل ، كما كنا  
رأينا ، على انفصال باطن بين موضوعيته في ذاتها وبين ذاتيته في  
ذاتها ، اي على تعارض يفسح في المجال امامه ليفلت من إسار  
الطبيعة ، ولينتصب من ثم في وجهها ، بملء الحرية وبكامل  
الصفو والهدوء ، بوصفه قاهرها وسلطانها . هذا العنصر الاساسي  
في ماهية الروح يشكل ايضا العنصر الاساسي في تصويره لذاته .  
ومن الممكن وصف هذا الانتقال على صعيد الواقع التاريخي بأنه  
انتقال من حالة يكون فيها الانسان خاضعا لضرورات الطبيعة  
ولضغطها لا غير الى حالة قوامها العدل والملكية والقوانين وتنظيم  
الحياة السياسية . اما من وجهة نظر الالهوية والابدية ، فان  
هذا الانتقال هو عبارة عن تحول تصويره الاقدمون في شكل  
هزيمة الحقنات الآلهة الفردية والروحية بالقوى الطبيعية .  
يظهر هذا الصراع بمظهر كارثة مطلقة وبمظهر ماثرة للآلهة  
أبرزت للميان الفارق بين الآلهة القديمة والجديدة . وعليه ، فاننا  
لن نرى في الحرب ، التي اماطت اللثام عن هذا الفارق ، اسطورة

كفرها من الاساطير التي لا يحصى لها عد ، بل سنرى فيهما  
الاسطورة المركزية التي تعبر عن خلق آلهة جديدة .

لقد كان من نتيجة هذا الصراع العنيف بين الآلهة هزيمة المردة  
على يد الإله الجديد الذي أطلق انتصاره الخيال من عقاله فشرع  
يتغنى به في كل مظهره . وبالمقابل ، كان مآل المردة الى المنفى  
والاقامة في باطن الأرض ، او الاقامة ، نظير اوقيانوس ، وسط  
العالم الهادئ المضيء ، وهذا علاوة على عقوبات اخرى لحقت  
بغيرهم . قبروميثيوس ، على سبيل المثال ، قيّد الى صخور  
سكيتيا (٧٣) حيث راح نسر يلتهم كبده المتجددة باستمرار؛ وحكم  
على تانتالوس (٧٤) بأن يعاني في عالم مسا تحت الأرض من عطش  
لامتناه ، لا يروى له غليل أبدا ؛ بينما قضى على سيزيف بأن يدفع  
أبد الدهر صخرته التي تتدحرج كلما ارتفع بها . وتمثل هذه  
العقوبات ، نظير القوى الماردة للطبيعة ذاتها ، ما هو مفرط ومجاوز  
الحد ؛ تمثل اللاتناهي الرديء او حنين وجوب الكينونة او تقلب  
الرغائب الذاتية الطبيعية التي لا تعرف ، لتجدها اللامقطع ، لا  
راحة ولا تلبية دائمتين . وآية ذلك ان الصبو الى ما هو بعيد  
ومبهم ما كان يمثل بالنسبة الى الاغريق ، كما يمثل بالنسبة الينا  
اليوم ، اسمى مطامح الانسان وأشرقها ، بل كانوا يعدونه لعنة ،  
فكل من ابتلي به يكون مآله الى قاع العالم السفلي .

من الواضح ، بعد ما تقدم قوله ، أن العناصر الطبيعية هي ما

---

٧٣ - سكيتيا : في الجغرافية القديمة ، منطقة في شمال شرق اوروبا  
تقع حصرا بين الدانوب والدون ، ومجرا الى الشمال من البحر الاسود لتضم  
بلاد القفقاس . «م»

٧٤ - تانتالوس : في الميثولوجيا الاغريقية ، ملك ليديا ، زاره الآلهة فقدم  
لهم لحم ابنه طامعا ، فرس به زفس الى قاع العالم السفلي وحكم عليه بأن  
يكابد أبد الدهر من جوع شامل وعطش لا يروى له غليل . «م»



ينبغي على الفن الكلاسيكي أن ينحى من الآن فصاعداً ويقصيه عن مضمونه ومن أشكاله على حد سواء . وبعبارة أخرى ، أن كل ما هو مشوش ، عكر ، غريب ، غامض ، كل ما هو خليط هجين من الطبيعي والروحي ، من مدلولات جوهرية وتظاهرات طارئة ، ينبغي أن يقصى عن عالم الآلهة الجديدة حيث لا مكان لنتاج تمثل غير منضبط ، غير وثيق الصلة بعد بالروح بالقدر الكافي ، لأن مثل النتاج يعجز عن الصمود لضوء النهار الواضح . ومهما أحيطت الكابريات والكوريبيان وتمثيلات القوة التناسلية ، النخ ، بالزخرف والزينة المفرطة ، فإن جميع هذه المبتكرات ، كائنة ما كانت درجة تعقيدها ، ستظل أبد الدهر ذات وغي غسقي . فالروحي هو وحده ما يشرتب نحو التور ، في حين أن ما لا يتظاهر وما لا يحمل في ذاته تفسير ذاته لا يمت بصلة إلى الروح ويستأهل أن يسقط من جديد في الليل والظلمات . أما الروحي فينتجلى ويتحرر ، بتعيينه بذاته شكله الخارجي ، من طمي الخيال الصفي ويعتق من إيهام واختلاط الأشكال وسائر أدوات الرمزية العكرة . كذلك يطرد النشاط الإنساني بدوره إلى منزلة ثانوية ، وذلك بقدر ما ينحصر دوره في تلبية الحاجات الطبيعية وحدها . فالعدالة القديمة ، التمييز ، الذبكه ، النخ ، تكف عن أن تكون مقبولة كونياً ، لأنها غير متحددة بقوانين يكمن مصدرها في الروح الواعي . وبالمقابل تتحول العناصر المحلية الخالصة ، على الرغم من كونها لا تزال تلعب دوراً ما ، إلى وجوه آلهة ، شمولية الطابع ، لا يستمر العنصر المحلي موجوداً فيها إلا بصفة الرسابة . إذ كما حارب الإغريق في حرب طروادة وانتصروا كشمب ، كذلك يؤلف آلهة هوميروس ، بعد انتصارهم على المردة ، عالماً ثابتاً وواضحاً ، ولن يكون للشعر والفنون التشكيلية من هم غير تأكيد ثبات هذا العالم ووضوحه بفلوها فيهما إلى حدود الكمال . وللروح يدين مضمون الآلهة الإغريقية بشبته المنيع ، لا للروح في داخله

المجردة ، بل الروح المتصور على انه هو هو تعبيرة الخارجسي والمطابق ، وعلى انه وهذا التعبير شيء واحد - نظير حال النفس والجسم لدى افلاطون - يؤلف وإياه كتلة واحدة ، وبالاختصار ، الروح بوصفه هو الروحي والابدي .

### - ٣ -

## الاستمرار الايجابي للعناصر المتصورة على انها سالبة

بالرغم من الانتصار الذي تحرزه الآلهة الجديدة ، توأسي التمثلات القديمة وجودها في الفن ، إما في شكلها البدائي الذي سبق لنا وصفه ، وإما بعد ان تطرا عليها تحولات معينة . وحده إله اليهود القومي ، المحدود ، ما كان يطبق وجود آلهة أخرى الى جانبه ، لانه كان يريد ان يكون **واحداً في الكل** ، بالرغم من انه ما كان في مستطاعه ، بسبب تعينه وانحداده ، ان يكون أكثر من إله شعبه . وهو لم يثبت كونيته الا بخلقه الطبيعة ، اي بوصفه سيد السماوات والارض ؛ أما فيما عدا ذلك فهو إله إبراهيم ، الآله الذي اخرج ابناء اسرائيل من مصر ، الذي بعث اليهم بالواح الشريعة من اعالي جبل سيناء ، الذي اعطى اليهود بلاد كنعان . وبحكم تماهيه الحميم مع الشعب اليهودي ، فانه في المقام الاول إله هذا الشعب ، وهذا ما يجعله ، من جهة أولى ، وبوصفه روحاً ، في حالة من انعدام التساوق الايجابي مع

الطبيعة ، بينما يتف عاجزا ، من الجهة الثانية ، عن الاغلات من إفسار تعيينه وموضوعيته ليرتد الى شموليته بوصفه روحا مطلقا . ولهذا يدلل هذا الاله القومي الصارم على تشدد وتزمت ، وبامر بالا يرى اتباعه في الالهة الاخرى سوى اوثان كاذبة . وعلى العكس من ذلك ، كان الاغريق يلتقون آلهتهم لدى شعوب اخرى ، ويتمثلون بسهولة عناصر اجنبية . واية ذلك ان إله الفن الكلاسيكي ذو فردية روحية وجسمية ، وهذا ما ينفي عنه صفة الوحدة والواحدية ؛ فهو إله **خصوصي** ، ومثله مثل كل ما هو **خصوصي** ، محاط بخصوصيات اخرى او معارض لافراد خصوصيين آخرين لهم بدورهم قيمتهم ومشروعيتهم . وعلاقته بهذه الالهة كعلاقة الطبيعة بمواليدها . فبالرغم من ان العالم النباتي يمثل حقيقة التشكلات الطبيعية الجيولوجية ، وبالرغم من ان العالم الحيواني يمثل بدوره حقيقة اعلى من حقيقة النبات ، فان الجبال والارض المنبتة تظل هي الارضية التي تحمل الاشجار والاحراج والازهار التي تعيش بدورها الى جانب العالم الحيواني .

## ١ - الاسرار

الاسرار هي الشكل الاوان الذي حفظ فيه الاغريق المأثور القديم . ولم تكن الاسرار الاغريقية تتصف بشيء من السرية - بالمعنى الدارج للكلمة - يمكن معه الانسراض بان الشعب الاغريقي كان يجهل بوجه عام مضمونها . بل على العكس من ذلك ، فقد كان معظم الاثينيين وعدد كبير من الاجانب عارفين بأسرار ايلوؤيس (٧٥) ؛ ولكنهم كانوا ملزمين بعدم الكلام عنها ،

---

٧٥ - ايلوؤيس : مدينة يونانية كانت تقام فيها احتفالات بأسرار ديميتريا التي كان لكل ناطق باليونانية حق حضورها . «٤»

وهذا ما كانوا يتعهدون به ساعة مسارتهم بها ، وقد تجشّم بعض الدارسين في الآونة الأخيرة جهدا ومشقة ليصلوا إلى فكرة أصح عن التمثلات التي كانت متضمنة في الاسرار وشعائر العبادة التي كانت تؤدي عند الاحتفال بها . لكن مضمونها بوجه الإجمال ما كان ، على ما يبدو ، عميق الحكمة ، وإنما كانت الغاية منها الحفاظ على التقاليد القديمة التي كانت بمثابة الأساس والدعامة للتمثلات التي أدخل عليها الفن الجديد التحولات التي تقدم الكلام عنها . بوسعنا القول إذن أن مضمون الاسرار لم يكن الحق والآخر . والاسم ، بل أنه كان على العكس سطحي الدلالة وريعي النوعية بالآحرى . وهذا المضمون ، الذي كان يعد مقدسا ، ما كان ينصح عنه قط في الاسرار على نحو واضح ، بل فقط على نحو رمزي . وبالفعل ، أن الباطني والمكتوم والضمني جزء لا يتجزأ من عالم ما تحت الأرض والأفلاك والمردة ، بينما الروح هو البداة الواضحة ، البداة المكشوفة ، وكشف وتجل متواصل . ومن هذا المنظور يؤلف نمط التعبير الرمزي المظهر الآخر لباطنية الاسرار ، لأن المدلول في الرمزي يقيس غامضا ويحتوي على شيء آخر غير ما قد يوحي به الشكل الخارجي الممثل به . على هذا النحو جرى تاويل اسرار ديميتريا (٧٦) وباخوس تاويلا روحيا ايضا ، فاضفي عليها بالتالي معنى أعمق وأبعد غورا ؛ لكن الشكل ما كان مطابقا لثلة هذا المضمون وما كان يبرزه بالتالي بجلاء . لهذا كان تأثير الاسرار على الفن واهيا ؛ ولئن اهتم أسخيلوس بأنه أفسى بخفة اسرار ديميتريا ، فسان الغلطة التي اقترفها لم تكن بالفادحة ، إذ اكتفى بالتصريح بأن

---

٧٦ - ديميتريا : إلهة الزراعة والأرض عند الإغريق ، وهي عند الرومان

ارتميس (٧٧) هي ابنة كيريسيا ، وهذا شيء لا ينطوي بالفعل  
على حكمة عميقة .

### ب - الحفاظ على الآلهة القديمة في المنجزات الفنية

يظهر توقير الآلهة القديمة والتمسك بها بمزيد من الجسلاء  
والوضوح في المنجزات الفنية . وقد تكلمنا أعلاه عن بروميثيوس  
بوصفه ماردا حل به العقاب . لكننا نلتقيه ثانية وقد تحرر من  
قيوده ، لأن النار التي حملها بروميثيوس إلى البشر ليستخدموها  
في طهي اللحوم التي علمهم كيف تؤكل تشكل ، مثلها مثل الأرض  
والشمس ، مرحلة أساسية في التطور البشري ، وشرطا ضروريا  
لتلبية الحاجات الانسانية ، وهذا ما جعله يحظى بضروب التكريم  
بعد زمن طويل من زوال الآلهة القديمة . نقرأ ، على سبيل المثال ،  
في اوديب في كولونا لسوفوكليس (الآيات ٥٤ - ٥٦) :

هذا المكان كله مقدس  
أنه مقر بوسيدون (٧٨)  
ومقر حامل النار بروميثيوس (٧٩)

- 
- ٧٧ - ارتميس : إلهة الصيد عند الافريق وأخت ابولون ، وهي منذ  
الرومان ديانا . «م»  
٧٨ - إله البحر عند الافريق ، وعند الرومان نبتون ، اخو زئس ، وخالق  
الخيل ومجسج العواصف ومفرقتها . «م»  
٧٩ - باليونانية في النص . «م»

ويضيف شارح النص القديم قوله ان بروميثيوس ، نظم هيفائستوس ، كان يُعبد في الأكاديمية ايضا ، جنبا الى جنب مع اثينا ، وانه يوجد في غيضة الإلهة المقدسة هيكلا ، وفي مدخله قاعدة قديمة كان ينتصب عليها تمثال بروميثيوس وهيفائستوس . وفي رواية ليزيماشيدس يظهر بروميثيوس على انه هو الاول والاقدم ، وفي يده صولجان ، بينما يأتي هيفائستوس في المرتبة الثانية بوصفه أصغر سنا ؛ ويضيف الراوية قوله ان المذبح ، المنسوب فوق القاعدة ، كان مذكورا لهما كليهما . وبحسب الاسطورة ، لم يمان بروميثيوس من قصاصه ردحا طويلا من الزمن ، بل فكه هرقل من قيوده . وتنطوي قصة هذا التحرير بدورها على بعض السمات المميزة . فقد كتب لبروميثيوس الخلاص من عذابه ، لانه انبأ زفس بالخطر الذي يتهدد مملكته من جانب السليل الثالث عشر . ولم يكن هذا السليل احدا آخر سوى هرقل الذي يقول له بوسيدون ، على سبيل المثال ، في الطيور لارسطوفانس (الآيات ١٦٤٥ - ١٦٤٨) ، انه سيرتكب خطأ فيما لو عقد مع زفس اتفاقا يضع حدا لحكم الآلهة ، لان كل ما سيخلفه زفس بعد اختفائه سيؤول اليه . وبالفعل ، ان هرقل هو الانسان الوحيد الذي دخل الى الاولمب (٨٠) ، والذي صار إلها وهو البشر ، وسما مقاما فوق بروميثيوس الذي بقي مجرد مارد . وبهرقل وباسم الهرقليين تربط ايضا قصة خلع سلالات الآلهة القديمة . فقد حطم الهرقليون قوة السلالات والامر الملكية القديمة التي ما كان لها من هم سوى تحقيق مآربها الشخصية ، والتي كانت تطلق العنان لفسفها بلا قيد ، ولا تعترف ، على صعيد علاقاتها برعاياها ، بسلطة أي قانون ، وتعترف بالنتيجة فظائع لا تصدق . وقد وضع هرقل ، الذي كان يعمل في خدمة

---

٨٠ - الأكاديمية : مدرسة افلاطون في اثينا ، والاولمب مقر الآلهة . «م» .

واحد من اولئك الملوك ، وليس بصفته طامحا في العرش ، وضع حدا لوحشية تلك الارادات الضارية . وهنا ايضا نستطيع ان نحيل القارئ الى **الاويمينيديات** لاسخيلوس ، حرصا منا على الاستشهاد بنفس الامثلة التي كنا استشهدنا بها . فلصراع بين ابولون والاويمينيديات مرهون مآله بقرار يصدر عن مجمع الحكماء . ولا بد من ان تتولى محكمة بشرية ، برئاسة اثينا ، بوصفها التعبير العيني عن الروح القومي ، ايجاد حل لذلك النزاع . ويصدر حكم القضاة بالادانة وبالتبرئة بعدد متساو من الاصوات ، ويرفعون آيات إثناء واكبار متمثلة لابولون والاويمينيديات ، لكن حصة اثينا البيضاء تجعل كفة الميزان ترجح لصالح ابولون . وترفع الاويمينيديات عقائرها بالاحتجاج على هذا الحكم ، لكن بالاس (٨١) تهدى روعهن وتطيب خاطرهن اذ تعدهن بأن يكون لهن ، في اجمة كولونا (٨٢) المشهورة ، عبادة ومذابح . وبالمقابل سيتوجب على الاويمينيديات ان يوفرن اسباب الحماية للشعب (البيت ٩٠١ وما يليه) من كوارث العناصر الطبيعية ، من ارض وسماء وبحر ورياح ، وأن يحفظنه من عقم حقوله ومن كل جور وعنف . اما بالاس فتأخذ على عاتقها في اثينا ان تكون لها الكلمة الفصل في مآل الحروب والصراعات المقدسة . كذلك لا يسدع سوفوكليس انتيفونا تتمذب وتسقط وحدها في مسرحية **انتيفونا** ؛ بل نشاهد ، على العكس ، كريون ينال فيها بسدوره

---

٨١ - بالاس : لقب الالهة اثينا . «م»

٨٢ - كولونا : مسقط رأس سوفوكليس ، بلدة صغيرة الى الشمال الغربي من اثينا ، كان عند مدخلها اجمة كثيفة يقول منها سوفوكليس في مسرحيته **اوديب في كولونا** انها كانت موقوفة على الاويمينيديات . «م»

عقابه بمصابه الاليم في زوجته وفي هيون (٨٢) ، هذا المصاب الذي كان من عاقبة موت انتيفونا .

### ج - الاساس الطبيعي للآلهة الجديدة

لا تحتفظ الآلهة القديمة بمكانها الى جانب الآلهة الجديدة فحسب ، بل - وهذا أهم - تحتفظ الآلهة الجديدة نفسها باساس طبيعي يتجلى عبر الفردية الروحية للمثال الكلاسيكي ، ويتمتع ، بما هو كذلك ، بتوقير وإجلال ناصعين . وقد قادت هذه الواقعة الكثيرين الى الوقوع في الخطأ حينما لم يروا في الآلهة الاغريقية ، بسبب مظهرها وشكلها البشريين ، سوى تمثيلات **موزوية** لمناصر طبيعية . فمعهم من اراد ان يرى في هيليوس ، مثلا ، اله الشمس ، او في ديانا إلهة القمر ، او في نبتون اله البحر . لكن مثل هذا الفصل بين العناصر الطبيعية ، كمضمون ، وبين التشخيص البشري ، كشكل ، والتقريب الخارجي المحض بينهما ، المتصور ، كما في **المهد القديم** ، في شكل سيطرة للآلهة على العناصر الطبيعية ، نقول : ان مثل هذا الفصل لا يتفق والافكار الاغريقية . فنحن لا نجد لدى الاغريق أي تعابير من أشباه **اله الشمس** ، **إله البحر** (٨٤) ، الخ ، وهي تعابير لم يكن امامهم مندوحة من استعمالها فيما لو ان هذه التصورات كانت حقا وفلا مالوفة عندهم وفيما لو كانت تؤلف

---

٨٢ - هيون : ابن كرويون وخطيب انتيفونا ، ينحدر حزنا على دفتها حية .  
٨٣

٨٤ - باليونانية في النص . ٨٥



فعلا وحقا جزءا من تمثلاتهم الدينية . انما هيلوس هو الشمس  
من حيث هي إله .

بيد انه من الضروري التوكيد على ان الافريق ما كانوا يماهون  
مباشرة بين الطبيعي بما هو كذلك وبين الالهي . بل كانوا ، على  
النقيض من ذلك ، يميزون غاية البعد عن مثل هذه الماهاة ، وهذا  
يتضح جزئيا من الكيفية التي كانوا يتصورون بها آلهتهم ، وجزئيا  
من عدد كبير من تصريحاتهم العننية ، كتصريح بلوتارك (٨٥) على  
سبيل المثال حين تطرق في كتابه عن ايزيس وأوزيريس الى  
الحديث عن الطرائق المختلفة في تفسير الاساطير والالهة .

فأيزيس وأوزيريس هما جزء من البانثيون (٨٦) المصري ، ويتألف  
مضمونهما ، بنسبة اكبر بكثير من نسبة الالهة الاغريقية المناظرة  
لهما ، من عناصر طبيعية ، وذلك ما دائما يعبران فقط عن التوق  
الى الارتفاع من الطبيعي الى الروحي وعن الصراعات المميزة لهذا  
التوق . وقد صارا في وقت لاحق في روما موضوع عبادة بالغة  
الاهمية وقدا العناصر لواحد من الاسرار الرئيسية . ومع ذلك  
يعتقد بلوتارك انه من فادح الخطأ ان يسمى المرء الى تفسيرهما  
باعتبارهما الشمس او الارض او الماء . فليس يجوز ان يندمج في  
عداد العناصر الطبيعية سوى ما يوجد في الشمس والارض ، الخ،  
وجودا مختلا ، شأنها ، مجاوز الحد ) اما ما هو خير ونظام فمن  
صنع ايزيس ، بينما الذكاء واللغوس (٨٧) من صنع اوزيريس .

---

٨٥ - بلوتارك : كاتب افريقي (حوالي ٥٠ - ١٢٥ ب.م) . سافر الى مصر  
وايطاليا ، له في التاريخ «سير الرجال العظيم» وفي الفلسفة «الآثار  
الاخلاقية» . «م»

٨٦ - البانثيون : معبد في روما ومجمع آلهة الامبراطورية الرومانية  
جميعا . «م»

٨٧ - باليونانية في النص : العقل . «م»

اذن ليس الطبيعي هو ما يؤلف الجانب الجوهري من هذين الإلهين ، وإنما الروحي ، الكلي ، اللوفوس ، الذكاء ، النظام والقانون .

وبوحي من التصور عينه عن روحية الآلهة رسم الاغريق خطأ فاصلا واضحا بين الآلهة الجديدة والعناصر الطبيعية المحددة . وفي حين اعتدنا نحن على الخلط ، على سبيل المثال ، بين هيليوس وسيلينا وبين أبولون وديانا ، يتحاشى هوميروس المماهة بينهم ويتجنب الكلام بلا تمييز عن هيليوس وأبولون أو سيلينا وديانا .

ونلفي أخيرا في الآلهة الجديدة بقية من عناصر طبيعية ، تدخل في عداد الفردية الروحية لهذه الآلهة . وقد كنا أوضحنا سبب تداخل الطبيعي والروحي هذا في مثل الفن الكلاسيكي . ولذا نسعنا ان نكتفي هنا بالاستشهاد ببعض الأمثلة في تأييد ما نذهب اليه .

في يوسيدون تكمن ، كما في بونتوس وأوقيانوس ، قوة البحر الذي يشكل حزام الأرض السائل ، لكن سلطانه ونشاطه يعتدان الى أبعد من ذلك بكثير . فقد شاد إيليون (٨٨) وكان شفيح اثينا . وتؤدي له شعائر العبادة ، بوجه عام ، بوصفه مؤسس مدن ، وبوصفه البحر ، وذلك لدوره في الملاحة وتشجيعه للتجارة والتقارب بين البشر . كذلك فان أبولون ، الإله الجديد ، هو نور المعرفة ، ومصدر الوحي ، مع احتفاظه في الوقت نفسه بسمات هيليوس ، نور الشمس الطبيعي . لقد طرحت على بساط النقاش (فوس ٨٩) وكرويزر مثلا) مسألة معرفة ما اذا كان من الواجب

---

٨٨ - إيليون : من اسم طروادة ، ومنها جاء اسم «الإلياذة» . «م»

٨٩ - يوهان هنريخ فوس : شاعر ألماني ، له ملحمة يورجوارية باسم لوتزا (١٧٥١ - ١٨٢٦) . «م» .

تاويل ابولون على انه تشخيص مرموزي للشمس ، لكن من الممكن التوكيد بكل ثقة بأن ابولون هو وليس هو الشمس ، لانه لا يُختزل الى هذا المضمون الطبيعي وحده ، بل يتضمن ايضا مدلولاً روحياً اسماً . وهذا الارتباط الماهوي بين المعرفة والنور ، هذا التقارب بين نور الطبيعة ونور الروح هو بحد ذاته واقعة جذيرة بالتأمل . فالنور ، من حيث هو عنصر طبيعي ، هو ما نعرفه بتظاهراته ؛ فمن دون ان نراه هو ذاته ، يجعلنا نرى الاشياء التي يضيئها . وبفضل النور ، يقدو كل شيء مفايراً من الناحية النظرية . وكذلك الحال بالنسبة الى الروح ، نور الوعي والمعرفة والملم . وعلاوة على الفارق الذي يفصل الدائرتين اللتين فيهما يظهر هذان النوران مفاعيلهما ، فانهما يتميزان ايضا بكون الروح يتظاهر بذاته ، وبكونه يبقى على الدوام مماثلاً لذاته بالرغم من كل ما يهبنا اياه ومن كل ما يصنمه، بينما يجعلنا نور الطبيعة ندرك لا ذاته ، بل ما ليس ذاته ، أي ما هو خارجي عنه ؛ والنور الاخير هذا ، بعد ان يخرج من ذاته ، نظير الروح ، لا يؤوب مثله الى ذاته ، ولا يكتسب على هذا النحو تلك الوحدة التي تتمثل في ان يبقى هو ذاته على الرغم من تواجده في ما ليس هو ذاته . وبالنظر الى العري الوثيقة التي تربط بين النور والمعرفة ، نلقى في ابولون ، ذلك الاله الروحي ، قسماً تذكرونا بنور الشمس . هكذا يعزو هوميروس الطاعون الذي فشا في ميسكر الاغريق الى ابولون ، اي الى تأثير الحرارة الصيفية المنبثقة عن الشمس . كذلك لا بد لنا ، بكل تأكيد ، من التاويل الرمزي للتشابه بين سهامه المميته وبين اشعة الشمس . ففي التمثيل الخارجي ، لا بد من اعتماد علائم محددة ، واضحة ، لتقرير المدلول السدي ينبغي ان يعزى الى الاله .

وبرجعنا ، على الاخص ، الى المصدر الذي اثبتت منسه الالهة الجديدة ، على نحو ما فعل بكثير من التوفيق كرويزر ،

يكون في مكتنتا ان نكتشف العنصر الطبيعي المستمر وجوده في آلهة المثال الكلاسيكي . على هذا النحو نجد في جويتر قسّمات مقتبسة من الشمس ، كما ان مهام هرقل الاثنتي عشرة ، ومنها على سبيل المثال غزوه التي قطف اثناءها تفاح الهسبريديات(٩٠)، ذات صلة بالشمس وبالشهور الاثنتي عشر . اما التعمين الرئيسي لدينا فهو ذلك الذي يجعل منها الام الكونية للطبيعة ؛ وتلكم هي ، على سبيل المثال ، حال ديانا إفسس (٩١) التي تتأرجح بين القديم والجديد والتي تؤلف طبيعتها ، بما لها من قدرة على الانجساب والتغذية ، المضمون الرئيسي الذي يتظاهر ايضا في مظهرها الخارجي ، في تديها على سبيل المثال ، الخ . أما لدى ارتيمس الاغريقية ، الصيادة التي تقتل الحيوانات ، فان هذا الجانب الطبيعي يتلاشى ، يتراجع الى المؤخرة ، بينما يحتل مكانة الصدارة الجمال البشري المحض لهيئتها واستقلالها العذريين ، وان كانت القوس والسهام تذكرنا بسيلينا . كذلك ، كلما رجعنا بأصول افروديت (٩٢) الى آسيا وجدناها متصورة كعنصر طبيعي ؛ لكنها ما ان انتقلت الى اليونان بصورة نهائية ، حتى تلبست بمظهر فردية روحية ، كلها سحر وفتنة ، كتشخيص حقيقي للحب ، لكنها تظل متشحة هي الاخرى بقسمات تعيد الى الازدهان اصولها القديمة . والانتاجية الطبيعية هي كذلك نقطة

- 
- ٩٠ - الهسبريديات : في الميتولوجيا الاغريقية حوريات كانت لهن حديقة تثر اشجارها تفاحا ذهبيا ، من يطعم منه يكتب له الطلوع . «م»  
 ٩١ - إفسس : مدينة قديمة في ايونيا في آسيا الصغرى على ساحل بحر ايجه ، كان فيها هيكل لارتيمس يمد من يوانع العالم السبع . «م»  
 ٩٢ - افروديت : إلهة الجمال والحب عند الاغريق ، وتقابلها فينوس عند الرومان ومشتروت عند الفينيقيين . «م»

انطلاق كريسيسيا ، لكن هذه الانتاجية لا تلبث ان تتحول لاحقا الى مضمون روحي ، فتغدو بفضلها إلهة الزراعة والملكية ، الخ . والاساس الطبيعي لربات الشجر هو خريز البنابيع ، كما ينبغي ان نرى في زفس نفسه القوة الكونية للطبيعة ، وقد كان يُعبد بوصفه إله الرعد ، وان بدا الرعد حتى عند هوميروس نديسر استياء او استهجان فاكتسب بهذه الصفة مدلولاً روحياً وإنسانياً . كذلك تحافظ جونون في التصور السائد عنها على صلة قرباها بالقبّة السماوية وبالأجواء التي فيها يحيا الآلهة . فنحن نعلم مثلاً ان زفس وضع هرقل على ثديي جونون ، ومن اللبن الذي تدفق منهما وسال حولهما تكوّن درب المجرة (٩٣) .

ونظير العناصر الطبيعية أصاب العناصر المستقاة من العالم الحيواني انحطاط ، ولكنها لم تستعد استبعاداً نهائياً من دائرة الآلهة الجديدة . وقد سبق لنا الكلام اعلاه عن هذا الانحطاط . ويبقى علينا هنا ان نلح على الدور الإيجابي الذي يلعبه العالم الحيواني في التصور الجديد للآلهة . ولكن بما ان الآلهة الكلاسيكية قد جردت من نمط تمثيلها الرمزي وتلفت كمضمون الروح الواعي لذاته ، فان مدلول الحيوانات الرمزي قد أضاع قدراً من أهميته ، وذلك بقدر ما أقر للهيئة الحيوانية بالحقوق بأن تشكل ، مع الهيئة البشرية ، تركيبات لا تخلو من غرابة في كثير من الاحيان . فالقسمات الحيوانية ما عادت تظهر الا بصفة علامات فارقة ، وتأتي لتتضاف اضافة الى الهيئة البشرية للآلهة . هكذا نرى النسر يمثل الى جانب جوبيتر ، والطاووس الى جانب جونون ، بينما يرافق الحمام فينوس ويصبح الكلب انوبيس (٩٤)

٩٣ - يسمى درب المجرة في اللاتينية ديب (اللبن) . «م»

٩٤ - انوبيس : إله الموتى في مصر الفرعونية ، وكان يمثل بجسد انسان وراس ابن آدم . «م»

حارس عالم ما تحت الأرض ، وهكذا دواليك . إذن فإن ظلت مثل  
الآلهة الروحية تحتفظ هي الأخرى بطابع رمزي ، فإن هذا الطابع  
بالمقابل ما عاد يتبدى في مدلوله البدئي ، كما أن المدلول الطبيعي،  
الذي كان يشكل بما هو كذلك المضمون الأساسي سابقا ، ما عاد  
يمثل الآن سوى رسالة وخارجية خصوصية ؛ ولئن بدت هذه  
الرسالة وهذه الخارجية على قدر من الغرابة فائما ذلك بسبب  
طابعهما اللامتوقع ، بعد أن أثبتت كل صلة لهما بالمدلول  
الأصلي . وبما أن الروحي والإنساني هما اللذان يشكلان ، علاوة  
على ذلك ، المضمون الحميم لهذه الآلهة ، فإن خارجيتها تصبح ،  
بدورها ، تعبيرا عن عوارض الطبيعة البشرية ونقاط ضعفها .  
وبهذه المناسبة يجدر بنا أن نذكر مرة أخرى بمغامرات جوبيتر  
الغرامية التي لا تقع تحت عد . فقد كانت هذه المغامرات ترتبط ،  
بحسب مدلولها الرمزي الأصلي ، كما كنا رأينا ، بواقعة التناسل  
الكونية وبالتظاهرات الحيوية للطبيعة . ولكن حين بدت غراميات  
جوبيتر كأفعال خيانة تجاه الزوجة ، وهذا بقدر ما يمكن اعتبار  
زواجه من هيرا علاقة جوهرية ، فقدت طابعها كمغامرات عارضة،  
وبالتالي معناها الرمزي ، لتغدو موضوعا لقصص داعرة مختلفة  
اختلاقا .

هذا الانحطاط الطارئ على القوى الطبيعية المحضة وعلى  
العناصر المقتبسة من العالم الحيواني ، وكذلك على العمومية  
المجردة للشروط الروحية - وهو انحطاط أعقبته استعادة لجميع  
هذه العناصر ودمج لها في أعلى أشكال امتقلال الفردية الروحية،  
اللانفصلة عن الطبيعة ، المؤثرة فيها والمتأثرة بها ، تقول : هذا  
الانحطاط يشكل الطور الأخير الذي سبق ظهور الفن الكلاسيكي  
والمرحلة الممهدة له ، لأن المثال لم يصبح ما هو كائن عليه بحسب  
مفهومه ، بدون أي تدخل خارجي ، إلا بسلوكه ذلك الطريق .  
وواقع الآلهة الروحية هذا ، الموائم لمفهومه ، يقودنا نحو مثل

الفن الكلاسيكي التي تمثل ، في مواجهة الماضي المفقود ، ما ليس قابلاً للفناء ، لأن الشيخوخة إنما تنجم ، بصورة عامة ، عن عدم التطابق بين المفهوم وبين واقعه .

## الفصل الثاني

### مثال شكل الفن الكلاسيكي

رأينا آنفا ، في معرض تأملاتنا العامة بصدد الجمال الفني ، ما كنه طبيعة المثال . وينصب اهتمامنا هنا ، بوجه خاص ، على المثال الكلاسيكي الذي كنا استنبطنا مفهومه من مفهوم شكل الفن الكلاسيكي . وهذا المثال ، الذي سنوليه اهتمامنا الآن ، يرتد الى واقع ان الفن الكلاسيكي يحقق ما هو موائم لمفهومه الاكثر عمقا . فهو يعطي نفسه مضمونا روحيا ، بدمجه في مضماره الطبيعية وقواها ، اي انه لا يكتفي بالتعبير فقط عن الداخلية وعن القدرة على الهيمنة على الطبيعة ، بل يتخذ ايضا كشكل له الهيئة والافعال الانسانية التي تشف ، من دون أن تتطلب منا اي مجهود ، عن المضمون الروحي الذي يمثل ، بالقياس الى الهيئة



الحسية ، لا خارجية ايمائية ورمزية ، بل العنصر الاساسي في مجموع لا يقبل عنه انفصالا وبه يتحقق الوجود الحقيقي للروح .

وستكون التقسيمات الرئيسية في هذا الفصل كالآتي :  
سننظر أولا في الطبيعة العامة للمثل الكلاسيكي ، الذي ينتمي مضمونه وشكله الى العالم الانساني ، والذي يسمى الى تحقيق اكمل تطابق ممكن بينهما كليهما .

ثانيا ، بما ان الانساني يمثل هنا في شكل جسماني وكظاهر خارجي ، فانه يفقد هيئة خارجية محددة لا يمكن ان يتطابقا وإياها سوى مضمون محدد واحد . واذا يتجلى المثل هنا فسي مظهر **الخصوصي** ، فانه يولد مجموعة من آلهة خصوصية ومن قوى خصوصية تهيمن على الحياة الانسانية .

ثالثا ، لا يبقى الخصوصي في حالة تعين مجرد واحد يتيم ، شارطا ، بطابعه الجوهرية ، المضمون برمته ، ومشكلا المبدأ الاوحد التمثيل الذي سيكون في هذه الحال احادي الجانب بالحد والضرورة ، بل يكون في الوقت نفسه كلية في ذاتها ، كلية يتولى هو تأمين وحدتها وتوافقها الفرديين . ولو لم يكن كذلك هو واقع الحال ، لصار الخصوصي شيئا خاويا وباردا ، لا حياة تدب في اوصاله ، وهذا مع ان المثل لا يمكن تصويره الا حيا بصفة جوهرية .

تحت هذه المظاهر الثلاثة ، العمومية والخصوصية والفردية ، سندرس فيما يلي مثال الفن الكلاسيكي .

## حول مثال الفن الكلاسيكي بوجه عام

محتصنا اعلاه مسألة اصل الالهة الاغريقية التي تحتل نقطة المركز في التمثيل المثالي ، ورأينا ان هذه الالهة تدرج في عداد الماثور المحوّل بالفن . والحال ان هذا التحويل ما امكن له ان يتم الا بفضل انحطاط يطرا على القوى العامة للطبيعة وتشخيصاتها من جهة ، وعلى العناصر المتنبسة من العالم الحيواني والمدلولات والاشكال الرمزية من الجهة الاخرى . فالروحي هو الذي سيشكل من الان فصاعدا المضمون الحقيقي الوحيد ، والتظاهرات الانسانية هي التي ستقدم عناصر الشكل المطابق حقا .

### ١ - المثال من حيث هو انتاج الخلق الفني الحر

بما ان المثال الكلاسيكي ما امكن له ان يتكون الا بفضل ذلك التحويل للقديم ، فسيكون لازاما علينا بادىء ذي بدء ان نبين انه من نتاج الروح ، وانه راي النور في الداخلية العميقة والشخصية للشعراء والفنانين الذين ظهوره بحرية متبصرة ، وعن معرفة تامة بالهدف والوسائل . وقد يبدو هذا التوكيد متناقضا مع حقيقة ان الميتولوجيا الاغريقية تستند الى موروثات قديمة وتحتوي على عناصر من اصل اجنبي ، شرقي .. فهيرودوتس ، على سبيل المثال ، اذ ينوه ، في المقطع الذي سبق لنا الاستشهاد به ، بأن

هوميروس وهزيودس هما اللذان منحا الاغريق آلهتهم ، يقيم في مقاطع اخرى مقارنة ومقاربة وثيقة للغاية بين الالهة الاغريقية ، من جهة ، وبين الالهة المصرية ، النخ ، من جهة اخرى . وبلدكر بصريح العبارة (الكتاب الاول ، القسم الثاني ، الفصل التاسع والاربعون) أن ميلامبسوس (١) هو الذي حمل الى الهيلينيين اسم ديونيسوس (٢) وهو الذي جلب الفالوس (٣) وكل العيد القريني ؛ لكنه يضيف متحفظا أن ميلامبسوس تعلم عبادة ديونيسوس من قدموس (٤) السوري ومن الفينيقيين الذين قدموا الى بوسيا (٥) مع قدموس . وقد اثارت هذه التوكيدات المتناقضة اهتماما كبيرا في الآونة الاخيرة ، وعلى الاخص بفضل جهود كرويزر الهادفة الى ان تكتشف لدى هوميروس ، على سبيل المثال ، الاسرار القديمة ، وكذلك سائر العناصر الاجنبية التي تسربت الى اليونان :

١ - ميلامبسوس : الخلاسي . «م»

٢ - ديونيسوس : إله الكرمة والخمر عند الاغريق ، ابن زفس وسيميل ،

وهو عند الرومان باخوس ، واصله فينيقي (ادونيس) . «م»

٣ - الفالوس : عضو الذكورة . «م»

٤ - قدموس : بطل فينيقي ، المؤسس الخرافي لمدينة طيبة (البيبة) . نزولا عند نصيحة عراف دلفي ، سار في الر بقرة شاردة الى ان توقفت منهكة عند الموضع الذي ستشاد فيه طيبة . وهناك قتل تنينا وزرع اسنائه ، بناء على امر من الينا . فولد منها رجال مسلحون اقتتلوا ، فما بقي منهم سوى خمسة ساعدوه على بناء طيبة . «م»

٥ - بوسيا : مقاطعة في اليونان القديمة ، كانت طيبة عاصمتها ، وحاربت الينا واسبارطة . «م»

الآسيويين ، البلاسجيين (٦) ، الدودونييين (٧) ، التراقيين ،  
 الصاموتراقيين (٨) ، الفريجيين ، الهندوسيين ، البوذيين ،  
 الفينيقيين ، المصريين ، الأورفيين (٩) . وهذا بالإضافة إلى  
 العناصر ذات الأصل المحلي أو القومي الصرف التي لا تقع تحت  
 حصر . ولعل ما ينبغي ، للوهلة الأولى ، إمكانية مثل هذه  
 الاقتباسات الكثيرة والبالغة التنوع هو تأكيد هيرودوتس بأن  
 الآلهة تلقت أسماءها وشكلها من هوميروس وهزيودس . بيد أن  
 المأثور وإبداع الشعراء يعرفان كيف يجدان طريقهما إلى التصالح  
 والتوافق . فالمأثور يشكل نقطة الانطلاق ؛ فهو ينقل العديد من  
 العناصر التي ستدخل في تكوين الآلهة ، لكن ليس مضمونها  
 الحقيقي وشكلها النهائي . إنما يقيس الشعراء المعنيون هذا  
 المضمون من معين روحهم ، ويعمل تحوليي حر يجدون أيضا  
 الشكل المطابق لهذا المضمون؛ وبفضل هذا العمل المزدوج يصبحون  
 الخالقين الحقيقيين للميتولوجيا التي تحظى باعجابنا في الفن  
 الإغريقي . بيد أننا نخطيء فيما لو رأينا في الآلهة الهوميرية  
 ابتكارا ذاتيا صرفا ، فعلا محضا من أفعال الخيال ؛ فجلدور هذه  
 الآلهة تكمن في روح الشعب الإغريقي ومعتقداته وترتكز إلى أساس  
 ديني قومي . فهذه الآلهة عبارة عن قوى وطاقات مطلقة ، وتمثل

---

٦ - البلاسجيون : شعب احتل ، حسب أقوال القلاء ، اليونان  
 والأرخيل وساحل آسيا الصغرى وإيطاليا . ويقال أنه طُرد الهيلينيين أو  
 استبد بهم . «م»

٧ - الدودونيون : سكان مدينة دودونا في جنوب غربي مقدونيا . «م»  
 ٨ - نسبة إلى صاموتراقيا ، وهي جزيرة يونانية في بحر إيجه ، قرب  
 ساحل تراقية . «م»

٩ - الأورفيون : نسبة إلى أورفيوس ، وهو شاعر أسطوري ، نزل إلى  
 مملكة الأموات بحثا عن زوجته ، وله أتباع من الصوفية . «م»

اسمى ما كانت تنطوي عليه افكار الاغريق ؛ تمثل ماهية الجمال الذي تلقاه الشاعر مباشرة من ربات الشعر .

بنتيجة هذا الابداع الحر يقوم فارق عظيم بين الفنان الاغريقي والفنان الشرقي . فعند الشعراء والحكماء الهندوسيين ايضا كانت نقطة الانطلاق هي المأثور ، وكذلك العناصر الطبيعية والسماء والحيوانات والانهار ، الخ ، او كانت تجريد البرهمان المحض الذي لا مضمون له ولا شكل . لكن الهامهم قادهم الى تدمير داخلينهم الذاتية التي وقعت عليها مهمة صياغة تلك العناصر الآتية من الخارج ، والتي لا تملك ، بسبب الطابع الجامع للخيال المقتد الى توجيه حازم ومطلق ، ان تكون حرة حقا في انتاجها ، والتي تنهك قواها في جهود عقيمة وغير منظمة تصبها على المادة المقاومة . وفنان كهذا يشبه بانيا تعوزه ارض موالمة ومعهدة ؛ فهو يصطدم بعقبات تتمثل في انقراض الجدران القديمة المتداعية وفي مرتفعات وصخور نائثة ؛ ولما كان ، ناهيك عن ذلك ، لا يملك اي فكرة محددة عن نوع البناء الذي يريد تشييده ، فاقصى ما يستطيع تحقيقه بناء حوشي ، عديم التساوق ، غريب ، وبعبارة اخرى نتاج ما هو بنتاج مخيلة حرة يتولى الروح توجيهها . ومن جهة اخرى ، يطلعنا الشعراء العبرانيون على ما تلقوه من الرب من وحي ، فيضعوننا على هذا النحو ، في قبالة الهام لاواع ، معزول ، منفصل عن فردية الفنان وروحه الخلاقة ؛ ولهذا النتاج ، كما في الجليل بوجه عام ، طابع مجرد ، أزلي ؛ وهو لا يمثل للحدس والوعي الا من خلال علاقته بما هو خارجي عنه .

اما في الفن الكلاسيكي ، على العكس ، فان الشعراء والفنانين هم بدورهم انبياء ومعلمون يعلمون الناس **الخلق والإلهي** ويكشفون عنهما لهم ، لكنهم يختلفون عن شعراء الشرق وفنانيه من النواحي الاساسية التالية :

اولا ، لا يتألف مضمون آلهتهم من عناصر مقتبسة من الطبيعة

الخارجية وغريبة عن الروح الانساني ، كما لا يتكون من تجريد  
 اله اوجد لا يشتمل الا على مجهود خلاق سطحي وإلا على داخلية  
 لا شكل لها ، بل انه - مضمون الالهة ذاك - مأخوذ من معين  
 الروح والحياة الانسانية ، ومستخلص ، ان جاز التعبير ، من  
 الصدر الانساني ، فهو بالتالي مضمون غير قابل للانفصال عن  
 الانسان ، بل يؤلف جزءا لا يتجزأ منه ، بحيث ان ما ينتججه  
 الانسان يمثل أجمل تعبير عما هو كائن عليه .

ثانيا ، ان الفنانين هم ايضا شعراء يصوغون هذه المادة وهذا  
 المضمون ، ليعطوهما شكلا مستقلا ، ناجزا في ذاته ، لا يرتكز الى  
 غير ذاته . ومن هذه الزاوية ، دال الفنانون الاغريق على انهم  
 شعراء خلاقون حقا . فقد وضعوا في البوتقة جميع العناصر  
 الاجنبية ، ولكن بدلا من ان يستخلصوا منها مزيجا خليطا ، كما  
 في قِدر الساحرة ، قضاوا على كل ما هو عكر ، طبيعي ، مشوب ،  
 غريب ، مجاوز الحد في تلك العناصر ، واحرقوا بالنار المتقدة في  
 أعماق الروح جميع تلك المواد معا ، فاستنبطوا على هذا النحو  
 الشكل المطهر المصفى ، وما استبقوا الا آثارا مبهمة من المادة  
 التي منها انبثق هذا الشكل . وقد كانت مهمتهم ، من هذه  
 الزاوية ، اقضاء كل ما هو عادم الشكل ، مسيخ ، رمزي وقبيح  
 في المواد التي اورثهم اياها المآثور ، من جهة اولى ، وإبراز  
 الروحي بحصر المعنى وتبويته مكانة الصدارة من الجهة الثانية ،  
 علما بأنه ما عاد مطلوباً منهم سوى تفريد هذا الروحي والبحث له  
 عن التعبير الخارجي المطابق او ابتكاره . وهنسا يواجهنا ، لأول  
 مرة ، الشكل الانساني الذي لا يعود مجرد تشخيص لأعمال الحياة  
 الانسانية واحداثها التي تفرض نفسها ، كما رأينا ، بوصفها  
 الواقع الوحيد المطابق . لكن لئن وجد الفنان هذا المضمون  
 جاهزا في الواقع المحيط ، فان مهمته ايضا ان يجرده من جميع  
 عناصره المعارضة والهامشية ، ليجعل منه مضمونا انسانيا روحيا  
 حقا ، مضمونا يقدو ، بموجب الجوهرى الذي فيه ، تمثيل القوى

الازلية للآلهة . في هذا تحديدا يكمن عمل الخلق الروحي ، الحر ، غير المشوب بالعسف والاعتباطية ، الذي هو عمل الفنان .

ثالثا ، بالنظر الى ان الآلهة غير موجودة هنا من اجل ذاتها ، بل هي تمارس ايضا نشاطها في قلب الواقع العيني ووسط الأحداث الإنسانية، فان من مهمة الشاعر ايضا ان يتعرف حضور الآلهة ونشاطها في علاقاتها بالاشياء الإنسانية، وان يؤول الأحداث الطبيعية والأعمال والمصائر الإنسانية التي تتدخل فيها ، على ما تشير الدلائل ، القوى الإلهية ، وان يتولى على هذا النحو شعرا من مهمة الكاهن ، من مهمة العراف . ونحن اذ ننطلق من منظور التفكير النثري المميز للمصور الحديثة ، نقوم بتأويل المظاهر الطبيعية على ضوء القوانين والقوى العامة ، وتأويل الأعمال الإنسانية تبعا للنيات الباطنة والأهداف الواعية ؛ لكن الشعراء الاغريق بحثوا في كل مكان عن الالهي ، وعندما اعطوا النشاطات الإنسانية شكل أعمال إلهية خلقوا ، بهذا التأويل ، الاتجاهات المختلفة التي تفعل فيها قدرة الآلهة فعلها . ومن عدد معين من هذه التأويلات ينبع عدد معين من الأعمال التي يتظاهر فيها هذا الاله او ذاك ، على ما هو كائن عليه . ولو تصفحنا الأشعار الهوميرية لما وجدنا فيها اي حدث بارز لا يكون ناشئا عن ارادة الآلهة او مساعدتها الفعلية . وتمثل هذه التأويلات رؤية الشاعر، تصوره ، معتقده بالذات ، سواء أفصح عنها باسمه الخاص ام وضعها على لسان اشخاصه من عرافين او أبطال . فمن الأبيات الاولى في الإلياذة (النشيد الاول ، الأبيات ٩ - ١٢) ، يؤول الشاعر الطاعون الذي فشا في معسكر الاغريق على انه نتيجة لغضب ابولون على اغاممنون الذي ما كان يريد ان يعطي انتنه لكريزيس (١٠) ، وفي موضع لاحق (النشيد الاول ، الأبيات ٩٤ -

١٠٠. يعلن للاغريق التفسير نفسه على لسان كالشاس (١١) .  
 هاكم اخيرا ، بحسب ما جاء فسي آخر اناشيد الالوذسية  
 (النشيد الرابع والعشرون ، الايات ٤١ - ٦٣) كيف تمي آخيل  
 (بعد ان رافق هرمس اشباح الامراء الموتى نحو حقل البروق (١٢)  
 حيث التقوا باخيل وسائر الاباطال الذين حاربوا امام طروادة والذين  
 سينضم اليهم عما قريب اغاممنون نفسه) : «قاتل الاغريق طوال  
 النهار ، وعندما فصل زفس بين المتحاربين حملوا الي السفن  
 الجثمان النبل ، وغسلوه والدموع تنهمر من عيون اكثرهم ،  
 ودهنوه بالشحم . وعلى حين فجأة انشق البحر عن صووت  
 إلهي ، وكاد الاخينيون (١٣) المذعورون يلقون بانفسهم الى بطن  
 السفن لو لم يسكنهم نسطور (١٤) ، وهو شيخ طاعن في السن  
 واسع العلم ثبت فيما أنف سداد نصائحه» . وشرح لهم الحادث  
 بقوله : «انها الام التي تخرج من البحر مع الالهات البحرييات  
 الخالدات لاستقبال ابنها المتوفسي» . وبدد التفسير خوف  
 الاخينيون الذين كانوا على قدر مرموق من الذكاء ، اذ باتوا يعلمون  
 الآن ما حقيقة الامر : فالانساني ، الام ، الام الحزينة على ابنها  
 استبقت قدومهم ؛ فهم لا يرون ولا يسمعون الا ما هم عليه كائنون؛  
 وآخيل ابنها ، وهي في بحر من الحزن غارقة ؛ وعلى هذا النحو

- 
- ١١ - كالشاس : مراف افريقي رافق اغاممنون في حصار طروادة ، وامر  
 بتفحجة ابنته افيجينيا ، ونصح ببناء حصان طروادة . «م»  
 ١٢ - البروق : نبات ذو زهر ابيض يرمز الى الموت عند الاغريق . «م»  
 ١٣ - الاخينيون : اقدم ارموة افريقية ، وقد اسسوا حضارة باهرة في  
 مطلع الالف الثاني قبل الميلاد ، واسقطوا طروادة بعد حصار دام عشر سنوات.  
 « م »  
 ١٤ - نسطور : ملك بيلوس الخرافي ، والاكثر سنا بين الامراء اللدس  
 حاصروا طروادة . «م»



يلتفت اغاممنون نحو آخيل ويتابع سرد القصة واصفا الالم الذي نزل بساحة الجميع : «حولا تقف بنات شيخ البحر يزفرن بالاهات ويعولن ، وقد تدثرن باردية مبللة بالرحيق ؛ ويتعالمى كذلك عويل ربات الشمر ، وقد اجتمعن تسعتهن ، متناوبات على الانشاد ، وكان انشادهن في غاية من الجمال والشجي ، فما استطاع احد من الاخينيين ان يمسك دموعه» .

لكن الاوديسة تتضمن ظهورا إلهيا آخر استأثر على الدوام باهتمامي وفضولي . فاوليس يتعرض ، اثناء هيئاته بين مشارق الارض ومفاربها (الاوديسة ، النشيد السابع ، الايات ١٥٩ - ٢٠٠) ، للاهانة من قبل الفياسيين (١٥) ، لانه امتنع ، في ألعاب اورياولس الحربية ، عن المشاركة في رمي القرص ؛ فيرد على هذه الاهانة بنظرات عابسة وكلمات قاسية ؛ ثم ينهض ويمسك بالقرص - أكبر الأقراص وأثقلها جميعا - ويقذف به بعيدا الى ما وراء الهدف . ويعلم احد الفياسيين الموضع ويقول له : حتى الاعمى يمكنه ان يرى الحجر ؛ انظره هناك متميزا عن الاحجار الأخرى ومتقدما عليها ؛ وليس لك في هذه المباراة ان تخشى شيئا ؛ فلن يكون في استطاع أي فياسي ان يصل الى الهدف ذاته ، وكم بالآخرى ان يتجاوزه . بهذه الكلمات نطق ، لكن اوليسس (١٦) الإلهي ، الذي تألم ما تألم ، اغتبط بمثوره في

---

١٥ - الفياسيون : شعب خرافي ورد ذكره في الاوديسة . وكانت نوسيكاء التي استقبلت اوليسس الثالثة ، ابنة ملكهم . «م»  
١٦ - اوليسس : باليونانية اوديسوس : ملك افريقي خرافي ، من أبطال حرب طروادة التي تميز فيها بطوره وحيلته . وهو الذي اقترح حيلة الحصان الخشبي . وعودته الى موطنه هي موضوع الاوديسة : فقد شاء له سوء طالع ان يتيه من شاطئ الى شاطئ ، فما وصل الى غايته الا بعد عشر سنوات ، حيث وجد كثرة من الطامحين في خلافته ، فقتلهم . «م»

تلك المباشرة على صديق يريد له الخير . ويؤول هوميروس تلك الكلمات الودية والمشجعة التي صدرت من فاه رجل فياسي بانها الوسيلة التي اختارها اثينا لتتجلى لاوليسس .

### ب - آلهة المثال الكلاسيكي الجديدة

بوسع المرء ان يتساءل ايضا : ما هي منتجات هذا النشاط في الفن الكلاسيكي ، ما هي طبيعة الآلهة الجديدة للفن الاغريقي؟ ان خير ما يمكن ان ينبثق بالطبيعة الاكثر عمومية لهذه الآلهة ، والاكثر كمالات في الوقت نفسه ، هي فرديتها المركزة ، وذلك بقدر ما ان هذه الفردية ، المتحررة من تعدد التفاصيل الثانوية والاعمال والاحداث المنعزلة ، متصورة على انها واحدة في ذاتها ومرتبطة بجميع قسماتها ومعالمها بمركز واحد .

ان ما يسترعي انتباهنا في هذه الآلهة هو ، اولا ، الفردية الروحية **الجهوية** ، المتجردة من ظاهر الخصوصيات المتعددة الاشكال للحياة اليومية البائسة ، ومن الجي شان الذي هو سمة مميزة للملاحقة اهداف متناهية لا تقع تحت عد ، والمركزة بكل طمانينة وثقة الى اساس واضح وازلي ، هو ذلك الذي توفره لها شموليتها وكونيتها . فيفضل ذلك لا غير تنبدي لنا الآلهة قوى غير قابلة للفناء ، يتظاهر عملها ، لا في اشياء خاصة او بالترابط مع ما هو خارجي عنه ، بل من خلال الاستقلال التام عن العالم الخارجي ، وعلى نحو ينم عن ثباته واكتفائه بذاته .

بيد ان هذه الآلهة ليست ، من الجهة الثانية ، محض تجريدات ، محض عموميات روحية ، او ما يسمى بالمثل الكلية ، لكنها توجد بقوة ذاتها بصفاتها **الفرادى** ، وهي محبوبة بالتالسي

بالوضوح والدقة **والتمييز** ، اذ لا فردية بلا تميز . وبالفعل ، وكما  
 بينا اعلاه ، توجد ، حتى في اساس كل إله من الالهة الروحية ،  
 قوة طبيعية محددة ، ينصهر الاله وإياها ليؤلّفا جوهر اخلاقيا  
 محددا يعين لكل اله دائرة نشاط واضحة الحدود لتكون مضمارة  
 الموقف عليه . اما التظاهرات الكثيرة التعداد لهذا النشاط  
 فتشكل - اذا ما ردت الى وحدتها البسيطة - الشخصية المميزة  
 لكل إله .

لكن تحديد حدود دائرة هذا النشاط لا يجوز القلو فيها ، في  
 المثال الحق ، الى درجة أحادية الجانب المتناهية للشخصية  
 المميزة : فالتماس مع الكل لا يجوز بحال من الاحوال ان ينقطع ،  
 كما لا يجوز بحال من الاحوال ان تغدو العودة الى الكل مستحيلة .  
 هكذا يتبدى كل إله ، وهو تلك الفردية **الالهية** ، وبالتالي  
**الكلية** ، ومع انه محبو بشخصية مميزة محددة ، يتبدى في الوقت  
 نفسه على انه **كل** في **الكل** ، ويختل نقطة الانتصاف بين الكلية  
 المحضة المطلقة وبين الخصوصية المجردة . وهذا ما يضي على  
 المثال الكلاسيكي الحقيقي الطمانينة اللامتناهية والسكون  
 اللامتناهي ، والفبطة البريئة من كل هم ، والحريسة التي لا  
 يعيقها عائق .

ان شخصية الاله ، الواضحة والمحددة في ذاتها ، ليست ،  
 بوصفها وجها من وجوه جمال الفن الكلاسيكي ، روحية فحسب:  
 بل هي تتبدى ايضا للعين والروح في شكل خارجي ، مرئسي  
 جسمانيا .

هذا الجمال ، الذي ليس مضمونه الاوحد العناصر المقتبسة  
 من الطبيعة ومن العالم الحيواني ، في تشخيصهما الروحي ، بل  
 كذلك الروحي ذاته ، الروحي بما هو كذلك ، في كينونته - في -  
 الهنا المطابقة ، اقول : هذا الجمال لا يجوز ان يكون **ومزجا** الا  
 بصفة ثانوية ، ومن خلال صلته بالطبيعي ليس الا . والتعبير  
 الحقيقي عنه هو ذاك المتمثل بالشكل الخارجي المطابق للروح ،

والروح وحده، على اعتبار ان المضمون الداخلي يحقق ذاته بذاته ان  
جاز القول ويشف من ذاته بتمامه من خلال ذلك الشكل .

من جهة اخرى يجب ان يعتمد الجمال الكلاسيكي ، فسي  
تمايزه ، عن الجليل . وبالفعل ، ان الاحساس بالجليل يتأتى عن  
المعموية المجردة التي تتصرف ، وهي المتجردة من كل تحدد ،  
بطريقة محض سلبية حيال كل ما هو خصوصي ، وبالتالي حيال  
كل تجسد . وبالمقابل يعين الجمال الكلاسيكي موقع الفردية  
الروحية في وسطها الطبيعي ويظهر الداخلية بواسطة عناصر  
مقتبسة من العالم الخارجي .

لهذه الاسباب ينبغي ان نعتقد الشكل الخارجي ، مثله مثل  
المضمون الروحي الذي يتحقق بواسطته ، من جميع الطوارئ  
والاعراض اللازمة للتعين الخارجي ، ومن كل تبعية للطبيعة ،  
ومن كل مرضية وكل تناء وكل حينية ، ومن كل اهتمام بما هو  
حسي صرف ، ليسمو بتحدده ، الذي يختلط مع تحدد الطابع  
الروحي لئلا، نحو توافق حر مع الاشكال العامة للهيئة الانسانية .  
ومثل هذه الخارجية المطهرة ، التي زال منها كل ضعف وكل  
نسبية وكل اثر من خصوصية مجردة ، هي وحدها التي توائم  
الداخلية الروحية التي يفترض فيها ان تفوص فيها وتتجسد .

لكن بما ان الالهة ، المحبوة بطابع مميز محدد ، تندرج ايضا  
في عداد الكلي ، فمن الضروري ان يكون تظاهرها الخارجي هو  
ذاك الذي يمثل الروح المرتكز الى ذاته ، والمتمتع في الوقت نفسه  
بأمان وطمانينة كاملة في الشكل الذي يتلبسه .

لهذا نرى فردية الالهة العينية تنصف ، في المثال الكلاسيكي  
بحصر المعنى ، بذلك النبل وذلك السمو الروحي اللذين يعبران  
عن تنائي جميع تحديدات الوجود المتناهي ونواقصه ، على الرغم  
من تقمص هذه الفردية شكلا جسمانيا وحسيا . صحيح ان  
الكينونة - في - ذاتها الخالصة والتحرر المجرد من كل تحدد

كفيلان بأن يفصيا الى الجليل ، لكن بما ان المثال الكلاسيكي لا يوجد الا لذاته ولا يمثل سوى نمط كينونة الروح ، فان الجليل الذي ينطوي عليه هذا المثال ينصهر مع الجمال ويتحول مباشرة الى جمال . وهذا ما يسبغ بالضرورة على هيئة الالهة طابعا من العظمة ، طابع الجمال الكلاسيكي الجليل . ان هالة من الوقار الازلي ومن الصفو الذي لا يرتقه مرئق تكلل جبين الالهة وتشع على كامل مظهرها .

وبفضل هذا الجمال تبدو الالهة وكأنها تهيمن على جسمانيتهما، وهذا ما يخلق تعارضا بين عظمتها الكلية القبضة ، التي هسي كينونة - في - ذاتها روحية، وبين جمالها الذي هو جمال خارجي وجسماني . ويتبدى الروح غارقا بتعلمه في شكله الخارجي ، ولكنه يتجاوز مع ذلك ليغوص في ذات نفسه . فلكانه إله خالد يمتزج بالبشر الفانين .

ان الالهة تهيمن ، بحريتها الجليظة وصفوها الروحي ، على الجانب الجسماني فيها هيمنة تامة كاملة بحيث ان اعضاءها ، على كمالها وجمالها ، تبدو لها ولا بد وكأنها شيء مضاف اليها اضافة وفائض عن الحاجة . ومع ذلك فان هيئتها كلها تبدو حية ونشطة ، تؤلف وماهيتها الروحية كلا واحدا ، ولا تقبل انفصالا عن هذه الماهية ، وليس فيها من تمييز البتة بين الاجزاء الصلبة والاجزاء الرخوة ، على اعتبار ان الروح لا يسمى الى الافلات من اسار الجسم والى السيطرة عليه ، بل يؤلف كلاهما كلا متكاملا وناجزا تشرّب فيه وتنتصب الكينونة - في - ذاتها الروحية بشقة وطمانينة مرموقة .

لكن بقدر ما يكون التعارض الذي اشرنا اليه أعلاه موجودا - وهذا من دون ان يأخذ تظاهره شكسل تمييز وانقسام بين الروحية الداخلية وتعبيرها الخارجي - فان السلبي الذي ينطوي عليه التعارض المشار اليه يكون ، لهذا السبب بالذات ، محاشا

لكل غير القابل للقسمة ويعبر عن نفسه من خلاله . وهو يعبر عن نفسه بالتحديد بتلك المسحة من الكتابة التي لم تغب عن نظر المحبين بحساسية مرهفة والتي تنضح بها التماثيل القديمة ، بما فيها تلك التماثيل التي يشع جمالها الكامل بالفتنة والظرف . ان الصفو الالهي ليس هو ذاك الذي يتأتى من الفرح ، من البهجة ، من الاكتفاء ، كما ان سلام الابدية لا يمكن التعبير عنه بالابتسامة التي يقرّ عنها الشعور بالرضى والاحساس الممتع بالفراغ ورغد العيش . ان الرضى هو الشعور الذي يوفره لنا التوافق بين ذاتيتنا الفردية وبين الوضع الذي نحن فيه ، سواء اوجدنا هذا الوضع بانفسنا ام فرض نفسه علينا كعملى . ونابليون ما افصح قط بقوة عن رضاه بمثل القوة التي كان يفصح بها عنه كلما نجح في تحقيق شيء يقابله العالم بأسره بالاستياء . وبالفعل ، ما الرضى الا الاستحسان الذي اقبال به ما انا كائن عليه ، واعمالى ومشاريعى وإنجازاتي ، وقد يؤدي الغلو فيه الى التباهي الذي لا مفر من ان يسقط فيه كل انسان يحسن تدبير امره مع الحياة بيسر كبير . بيد ان هذا الشعور والتعبير عنه ليسا مما تتصف به الآلهة النحتية الخالدة . فالجمال الحر والكمال لا يمكن ان يرضى بوجود متناه متحدد ، بل ان فرديته ، سواء امن جانب الروح ام من جانب الشكل ، لا تفادر ابدا مضمار الشمولية الحرة والروحانية الكافية ذاتها بذاتها ، حتى وان تكن متميزة ومتحددة في ذاتها . وانما بسبب هذه الشمولية اخذ على الآلهة الاغريقية برودها . لكنها ليست باردة الا بالنسبة اليها نحن الذين نحس حياتنا الداخلية ضمن حدود ضيقة تحجب عنها اللامتناهي ؛ لكننا لو نظرنا الى الآلهة الاغريقية في ذاتها لوجدناها تتنفس حياة ودثا وسلا صافيا هنيا ينمكس أثره في جسمها ولا يعبر الا عن التجرد من الخصوصي واللامبالاة بكل الاشياء القابلة لللمسى والعزوف عن المظاهر الخارجية ، وهو عزوف لا يخاطله اي شعور بالخيبة او الكتابة ، ولكنه محض عزوف عن الاشياء الأرضية

والزائلة ، ولوجدنا كذلك صفوها الروحي بحلسق فوق الموت  
والقبر والزمن والخصائر وكل الاشياء السلبية التي يحيدنها  
ويشلها بفعل عمقه بالذات . لكن كلما تثبت الوقار والحريسة  
الروحية في هيئة الالهة ، تماظم التفارق بين عظمتها ، من جهة ،  
وبين تحدها وجسمانيتها من الجهة الثانية . فلكان الالهة الكلية  
الغبطة أحزنها ان تكون سعيدة وان يكون لها جسم ؛ فنحن نقرأ  
في هيئته المصير الذي ينتظرها ومآلها الذي سيحدد في خاتمة  
المطاف انحطاط الفن الكلاسيكي من خلال ابرازه ، على نحو فعلي  
ومتعاضم باستمرار ، التناقض بين العظمة والخصوصية ، بين  
الروحية والوجود الحسي .

اما فيما يتعلق بالتمثيل الخارجي ، المطابق لفهوم الفسفن  
الكلاسيكي هذا ، فقد سبق لنا ان قلنا جوهر ما ينبغي قوله في  
معرض تأملاتنا عن المثال بوجه عام . لذا يمكن لنا ان نكتفي هنا  
بان نضيف ان فردية الالهة الروحيين ليست متصورة ، فسي  
المثال الكلاسيكي يحصر الكلام ، لا في علاقاتها مع ما هو خارجي  
او اجنبي بالنسبة اليها ، ولا من وجهة نظر المنازعات والصراعات  
التي تجد نفسها مرغمة على الخوض في غمارها بحكم خصوصيتها،  
بل هي متصورة في ذلك الانطواء الابدي على ذاتها ، في ذلك  
الطابع الاليم للسلام الالهي الذي تحدثنا عنه . اذن فما هو واضح  
ومتحدد في فردية الالهة لا يتظاهر من خلال اهواء وعواطف  
خصوصية قد تخالج هذه الالهة او تلك من خلال الاهداف  
المحددة التي قد تنشدها . بل ان الالهة تجد نفسها منساقة الى  
التركز المحض في داخل ذواتها، بمعنى عن كل نزاع او مضاعفات،  
وبمعزل عن كل علاقة بما هو متناه وناشئ . وهذا السكون  
الوطيد ، الذي ما هو بمتخشب ولا بارد ولا ميت ، هذا السكون  
التأملي والثابت بشكل ، بالنسبة الى الفن الكلاسيكي ، نمط  
التمثيل الاسمي والاكثر مطابقة . اذن فعندما تظهر الالهة

الكلاسيكية في بعض الاوضاع والمواقف والأعمال ، فعلى هذه  
 الأخيرة ألا تكون من طبيعة مسببة للمنازعات ، بل يجب أن تدع  
 الآلهة على سابق اطمئنانها وصفوها بجنتوحها هي نفسها السئ  
 المسألة والوداعة . ولهذا فإن النحت هو ، من بين سائر الفنون،  
 اصلحها لتمثيل المثال الكلاسيكي في اكتفائه بذاته وهدوئه ، إذ  
 يشف عن الالهية العامة أكثر مما ينم عن الطابع الخصوصي  
 لإله ما . والنحت الأقدم عهدا والأكثر صرامة هو ، بوجه خاص،  
 الذي يبرز هذا الجانب من المثال ؛ وإنما في زمن لاحق فحسب  
 شرع ياضفاء حركية درامية على الاوضاع والمواقف والأشخاص .  
 أما الشعر فإنه يحمل الآلهة ، على العكس ، على التصرف والعمل،  
 وبما أن العمل ينطوي على موقف سالب أزاء ما هو موجود ، فإنه  
 يبرز بها في منازعات وصراعات . والسكون والهدوء اللذان  
 يسبغهما فن النحت على الآلهة ، ما دام لما يتجاوز بعد حدود  
 ميدانه الحقيقي ، لا يمكن أن يعبرا إلا بذلك الوقار وتلك الكآبة  
 اللذين تحدثنا عنهما آنفا عن الموقف السلبى للروح حيال  
 الخصوصي .

## - ٢ -

### طور الآلهة الخصوصية

تحتل الالهية ، من حيث هي فردية تقسح تحت الإدراك  
 الحسي وتمثل في كينونتها - في - الهنا المباشرة ، ومن حيث  
 هي بالتالي متحدة وخصوصية ، تحتل بالضرورة الى كثرة من



الاشكال والهيئات . والشرك ملازم للفن الكلاسيكي لا يفارقه ، ومن العبث الذي لا طائل فيه ان يفهم بعضهم الى تمثيل الاله الاوحد للجليل او للحلولية او للديانة المطلقة التي تتصور الله كشخصية روحية منفصلة على ذاتها ، في شكل جمال كلاسيكي . كما انه من العبث الذي لا يجدي فتى ان يعتقد بعضهم ان مضمون المعتقدات الدينية لدى اليهود والمسلمين والمسيحيين كان يمكن ان يتلقى ، كما لدى الاغريق ، اشكالا كلاسيكية يوحى بها الحدس المباشر .

## ١ - تعدد الآلهة الفردية

ينقسم الكون الالهي ، في الطور الذي نحن فيه ، الى عدد كبير من الآلهة الخصوصية ، وكل إله منها فرد في ذاته وبالقيااس الى سائر الآلهة . لكننا نخطئ فيما لو رأينا في هذه الفرديات محض تمثيلات مرموزة Allégorique لسمات وملكات عامة، كان نرى في ابولون ، على سبيل المثال ، إله المعرفة، وفي زفس إله السيادة ، الخ . بل على العكس من ذلك : فزفس هو ، مثله مثل ابولون ، إله المعرفة ، وتصور لنا الاومينيديات ابولون وهو يمنح حمايته لاورستس ، وهو ابن ملك حوضه بنفسه على النار والانتقام . والحق ان دائرة الآلهة الاغريقية مؤلفة من عدد جم من الافراد ، ولكل فرد منهم طابعه المتحد والخصوصي ، وهو يمثل في الوقت نفسه كلية تشمل ، في ما تشمل ، صفات إله آخر . وكل هيئة خصوصية ، من حيث هي إلهية ، هي فسي الوقت نفسه الكل . وينجم عن ذلك غنى عظيم في الصفات والسمات بالنسبة الى الافراد الالهيين لدى الاغريق ؛ وبالرغم من ان غبطة هؤلاء الافراد تعود الى انطوائهم الروحي على ذواتهم والى

تزهم عن تعدد أشكال الأشياء والظروف المباشرة والمتناهية  
— وهو تعدد يلهي ويشتت الانتباه — فانهم يملكون مع ذلك القدرة  
على مزاولة نشاطهم في مختلف الاتجاهات مهما تنوعت : فما هم  
بالخصوصي المجرد ، ولا بالكلي المجرد ، وانما هم الكلي الذي  
هو مصدر الخصوصي ومنبعه .

### ب - انعدام التصنيف الصارم

بالنظر الى طبيعة الفردية هذه ، وقف الشريك الاغريقي عاجزا  
عن انشاء وحدة كلية متماسكة . ويبدو للوهلة الاولى ان العدد  
الكبير من الالهة المجتمعين في الاولمب كان لا بد لهم ، كما تكون  
خصوصيتهم واقعية ومضمونهم كلاسيكيا ، ان يعبروا فسي  
مجموعهم عن كلية الفكرة ، وأن يمثلوا مجمل قوى الطبيعة  
والروح ، وأن يحتل كل واحد منهم مكانه في نظام محدد متكامل ،  
بحيث ينم عن لزومه وضرورته . لكن هذا المطلب يمكن ان يرد  
عليه بتحفظ وجيه : فقوى الروح وقوى الداخلية الروحية المطلقة  
بوجه عام قد تم اقصاؤها عن ميدان الدين الكلاسيكي ، فكان من  
نتيجة ذلك ان تضاعف حجم المضمون الذي امكن للميتولوجيا  
الاغريقية ان تتبنى مظاهره الخصوصية وأن تجعلها في متناول  
الادراك الحسي . اضاف الى ذلك ان تعددية الاشكال الفردية  
استتبع تحلدا متنوعا حسب الظروف وغير خاضع بالتالي  
لتصنيف صارم للفوارق المفهومية ، لانه لا يسمح للالهة ان  
تتجمد في تعين واحد اوحده . لكن الكلية التي يحيا فيها الالهة  
حياتهم الكلية البسطة تتنافى ، من جهة مقابلة ، مع الخصوصية ،  
فينجم عن ذلك احتفاظ القوى الابدية بصفوها وهيمنتها على  
الوقار البارد للمتناهي الذي كان من المحتم ، لولا التناقض المشار  
اليه ، ان يتلبس الوجوه الالهية بحكم طابعها المحدود .

هكذا نجد انه وان تكن قوى العالم الرئيسية ، المؤلفة لوحدة الطبيعة والروح ، ممثلة في الميتولوجيا الاغريقية ، فان هذا المجموع لا يؤلف ، رغم الوهية الالهة العامة وفرديتها ، كلا متماسكا ولا يمكنه ان يمثل ، لان الالهة لن تعود في هذه الحال وجوها منفردة ، بل ستمسي محض كائنات مرموزة ، كما انها لن تعود في هذه الحال افرادا انسانيين ، بل ستمسي محض وجوه . مجردة ، متناهية ، محدودة .

### ج - الطابع الاساسي لمائرة الالهة

لو امعنا النظر عن كتب في دائرة الالهة الاغريقية ، اي الالهة الرئيسية ، من منظور ما يشكل الجوهر الايسط لطابعها ، كما ثبته النحت في شكل هو في آن واحد اكثر الاشكال عمومية واقربها الى العيانة الحسية ، للاحظنا بكل تأكيد ان الفوارق الاساسية بين الالهة ، وكذلك كلية كل إله منها ، تبقى محفوظة ومصانة بصورة عامة، ولكن دقة التنفيذ ، فيما يخص التفاصيل، مضحى بها بالمقابل لصالح الجمال والفردية . هكذا نجد ان زفس، على سبيل المثال ، يظل ممسكا بين يديه بزمام سلطانه على سائر الالهة ، ولكن من دون ان ينتقص هذا السلطان من استقلال هذه الالهة ولو بقلامة ظفر . فصحيح انه رب السماء والبرق والرعد وقوة الطبيعة المنجبة ، لكنه يمثل ايضا وعلى الاخص ، وبمزيج من العمق ، قوة الدولة ونظام الاشياء الشرعي والقوة الانزامية للعقود والايمان وفرائض الضيافة ، وبالاختصار ، يمثل الروابط التي تكونها الجوهرية الانسانية ، العملية والاخلاقية ، وسلطان المعرفة والروح في آن واحد . ويمارس اخوته سلطانهم إما في

الخارج ، باتجاه البحر ، وإما تحته ، في العالم السفلي . فابولون يظهر بصفته إله المعرفة ، بصفته التعبير عن اهتمامات الروح وتمثيلها الجميل ، بصفته رب ربّات الوحي . «أعترف نفسك بنفسك» : هذا هو القول المنقوش في واجهة معبده في دلفي ، وهو بمثابة أمر أو وصية موجهة لا إلى نقاط الضعف والعيوب ، بل إلى ماهية الروح بالذات وإلى الفن وإلى كل وعي حقيقي . كذلك فإن الحيلة والكلام المصنوع ، والتوسط بوجه عام ، ان كانت تنتمي ، بحكم العناصر الأخلاقية الملزمة لها ، إلى مستوى أقل ارتفاعاً ، فإنها تبقى مرتبطة أيضاً بالروح الذي ما كان ليكون كاملاً لولاها ، وتسم بميسمها في المقام الأول هرمس الذي من جملة مهامه الأخرى ان يرافق أرواح المتوفين إلى العالم السفلي . أما القوة الحربية فهي السمة الرئيسية لأريس (١٧) . وبالمقابل فإن هيفائستوس هو إله المهارة التقنية . أما الإلهام ، الذي يظل مشتملاً على عنصر من الطبيعية ، والقوة الإلهامية الطبيعية للخمر والألعاب والعروض المسرحية ، الخ ، فهي من اختصاص ديونيسوس . وتقابل دائرة الإلهة الذكور هذه دائرة مماثلة من الإلهة الإناث . فجونون تمثل في المقام الأول رابطة الزواج الأخلاقية ؛ وكيرسيا علمت الزراعة وعممتها ، فوهبت البشر بذلك اثنتين من أعظم المنافع التي ترتبط بها : فقد علمتهم من جهة أولى ان يسهروا على حسن إثمار المنتجات الطبيعية التي تستهدف تلبية الحاجات الأكثر مباشرة ، وجعلتهم من الجهة الثانية يكتشفون في الزراعة الروابط الروحية الملكية والزواج والقانون وبدايات الحضارة والنظام المشيد على الأخلاق . كذلك تمثل أثينا الاعتدال ، وهدوء التفكير ، والشرعية ، وقوة الحكمة ،

---

١٧ - أريس : إله الحرب عند الإغريق ، ابن زوس وهيرا ، وهو أحد الإلهة الإغريقية الرئيسية الأثني عشر . «م»

وقيمة المهارة التقنية والشجاعة ، وتجسد في عذريتها الحربية والمتبصرة في آن واحد الروح المعني للشعب والروح الحسري والجوهري لمدينة اثينا التي تمثلها موضوعيا كقوة مهيمنة تستاهل تكربة إلهية . أما ديانا بالمقابل ، وبخلاف ديانا إفسس ، فصفاتها الرئيسية الاستقلال الفيور الذي تدين به لغفتها العذرية ؛ فهي تحب الصيد وتجهل هدوء التفكير ؛ انها عذراء صارمة ترنو على الدوام الى الخارج . وتمثل افروديت ، مع أمور الجميل الذي تحول الى غلام غض العود بعد ان كان يمثل المارد القديم إيروس ، تمثل عاطفة الحب الانسانية والحب الجنسي ، الخ .

هذا هو المضمون الروحي للآلهة الفردية . اما فيما يتطسق بتمثيلها الخارجي ، فعلينا هنا ان نشير مرة اخرى الى النحت بوصفه الفن الاقدر على التعبير عن خصوصيات الآلهة هذه . لكن النحت ، بتعبيره عن الفردية في تعيينها النوعي ، يعتمد عما كان قد اعطاه عظمتة المهيبة الاولى ، وان كان يجد مع ذلك ضريبا من التعويض في كونه يكثف تنوع الفردية وغناها في تعيين واحد ، هو ذاك الذي اسميناه **بالطابع المعيز** ، وفي كونه يجعل هذا النوع وهذا الفني في متناول الادراك الحسي اذ يعطيها تعبيراً واضحاً وبسيطاً في آن معا ، اي يشبثهما في وجوه آلهة تمثل تعيينهما النهائي وذا الشمولية الخارجية . وآية ذلك ان التمثيل يبقى على الدوام ، من وجهة النظر الخارجية والواقعية ، لامتينا ، بينما يتعرض المضمون ، حتى في الشعر ، لعملية انشاء وصياغة تأخذ شكل قصص تروي مفامرات الآلهة وتقلبات مصائرهما . ومن هذه الزاوية يبدو النحت ، من جهة اولى ، فنا اكثر مثالية ، بينما يقوم ، من الجهة الثانية ، بتفريد طابع الآلهة اذ يؤنسها على نحو واضح متحدد وإذ يدفع على هذا النحو بنزعة التشبيه Anthropolomorphisme للمثال الكلاسيكي الى اقصى حدودها .

وتمائيل الاغريق ، بوصفها تمثيلا لهذا المثال ، في شكل مطابق في اسوا الفروض لمضمونه الجوهري ، هي بذاتها مثل ، اشكال خالدة ، تكفي ذاتها بذاتها ، وهي للجمال الكلاسيكي بمثابة مركزه التشكيلي وقاعدته ، وهذا مع ان الوجوه التي تمثلها هذه التماثيل تبدو وكأنها في سبيلها الى انجاز اعمال محددة او الى الخوض في غمار احداث خصوصية .

### - ٣ -

## الفردية الخصوصية للألهة

على ان الفردية وتمثيلها لا يمكن لهما الاكتفاء بخصوصية الطابع التي تظل خصوصية مجردة نسبيا . فالكوكب ينصاع لقانون بسيط للغاية ، يتحقق ملء التحقق في تظاهراته . وعالم الجماد لا يشتمل الا على عدد ضئيل للغاية من السمات المعيزة ، بينما تكثر ، حتى في عالم النبات ، الاشكال الانتقالية والخللوط والمساخ . وبديهي ان العضويات الحيوانية تنطوي على فروق واختلافات اكبر ايضا وأكثر عددا ، وذلك من حيث الافعال وردود الافعال التي تقوم بينها وبين الوسط المحيط . لكن حين نصل الى عالم الروح ، يأخذنا الدهش ازاء التعدد اللامتناهي لاشكال تظاهراته الخارجية والداخلية . لكن بالنظر الى ان الشئ الكلاسيكي لا يكتفي بتمثيل الفردية المنطوية على ذاتها ، بل لا بد له ان يمثلها ايضا وهي قيد الحركة ، في علاقاتها مع ما ليس هي ، ومن خلال اعمالها وتأثيراتها في ما يحيط بها ، فان طابع الآلهة لا

يمكن ان يتجمد في التعيين الذي لا يزال جوهريا في ذاته ، بل لا بد له ان يؤكد ذاته بخصوصيات اخرى تبعده عن هذا التعيين . وهذه الحركات المشرببة نحو الواقع الخارجي وما يرافقها من تنوع هي التي تضيف الى فردية كل إله سمات محددة ، وهي عينها السمات التي توائم الفردية الحية والتي بدونها لا يمكن تصور مثل هذه الفردية . لكن مثل هذا التفريد يفسسي على السمات الخصوصية طابعا احتماليا معنا يبدو وكأنه يقطع صلتها ورباطها بعمومية المدلول الجوهري . ونتيجة ذلك يقدو الجانب الخصوصي في كل إله شيئا اختياريا ولا يعود يشكل في ظاهر الامر سوى سمة ثانوية ويعطي انطباعا بأنه مضاف اضافة .

#### ١ - مادة التفريد

السؤال الذي يطرح نفسه بهذه المناسبة هو معرفة المصدر الذي تأتي منه مادة هذا النمط من تظاهر الآلهة ، وكيف يتم تطور هذه الأخيرة نحو التخصص ؟ ففي حالة الفرد الانساني الواقعي ، نجد ان شخصيته التي منها تنجم اعماله ، وان الاحداث التي يجد نفسه وقد زج في معمرتها ، وان المصير الذي اليه سيكون مآله ، انما تتحدد بالظروف الخارجية ، بتاريخ ولادته ، باستعداداته الفطرية ، بتأثير والديه ، بالتربية ، بالمحيط ، بروح العصر ، وبالاختصار ، بشبكة واسعة من الظروف النسبية ، الخارجية والداخلية . وتدخل هذه المادة كلها في عداد العالم الموضوعي ، وكثيرا ما يقوم بين سير حياة الافراد ، المكتوبة من وجهة النظر هذه ، اختلافات بالغة العمق . لكن غير هذه الحال حال الفرديات الالهية التي لا توجد في الواقع العيني ، والتي هي على العكس من ذلك من نتاج الخيال . ومن هنا قد يتراءى لنا





عشر يوما ، فان هذه القصة ما كانت الا لتكون مبتذلة فيما لو كنا مكرهين على ان نرى فيها ابتكارا خالصا من لدن الشاعر . وكذلك الامر فيما يتعلق بقصة ولادة جوبيتر . فبمقتضى هذه القصة ، التهم كرونوس جميع الاولاد الذين اتجبههم ، فلما حملت زوجته ريا من جديد لم تجد بدا من التوجه الى كريت لتضسى زفس ، ثم عمدت الى استبداله بحجر غلفته بالجلد وقدمته الى كرونوس ليلتهمه مصورة له انه فعلا ابنه . وفي زمن لاحق ، تقيا كرونوس جميع الاولاد الذين التهمهم ، بمن فيهم البنات ويوسيدون . وهذه القصة لن تعدو ان تكون ضربا من العبث الذي لا طائل فيه لو كانت محض اختلاق ذاتي . لكننا نكتشف فيها بقايا من مدلولات رمزية ظهرت ، بعد ان فقدت طابعها الرمزي ، وكأنها محض أحداث خارجية . ويوسنا ان نقول الشيء ذاته عن قصة كيريسيا وبروسبيرينا (١٨) . فالمدلول الرمزي لهذه القصة يكمن في اضمحلال حبوب الحنطة ثم انتاشها . وبمقتضى الاسطورة ، قطعت بروسبيرينا ، فيما كانت تلاعب الزهور في الوادي ، نرجسة عيقة كان جلد واحد من جذورها قد اعطى مئة زهرة . وعلى حين بقتة زلزلت الارض ، وظهر بلوتون من باطنها ، واختطف بروسبيرينا واقتادها ، وقد تعالى بكأؤها ، في مركبته الذهبية الى العالم السفلي . وطافت كيريسيا ، وقد امضها الالم الاموي ، بأرجاء الارض بحثا ، بلا جدوى ، عن بنتها . لكن بروسبيرينا عادت في النهاية فظهرت مع ضوء النهار ؛ غير ان زفس كان قد وضع لظهورها هذا شرطا : فقد اشترط الا تكون قد ذاق طعم الآلهة . ولكن بما انها ، وبا للأسف ، قد اكلت رمانة في بساتين

---

١٨ - بروسبيرينا : إلهة الزراعة عند الرومان ، ملكة العالم السفلي ، انة جوبيتر وكيريسيا ، اختطفها بلوتون ، ملك العالم السفلي ، وتزوجها . ٢٥

الليزيه (١٩) ، فما أبيع لها إن تظهر على الأرض الا فيه فصلبي الربيع والصيف فقط . هنا أيضا لم يحتفظ المدلول العام بشكله الرمزي ، بل حوّل الى حدث انساني لا يشف عن المعنى البدائي الا من بعيد ومن خلال تفاصيل خارجية . والالتقاء المطلقة على الآلهة لها هي الاخرى طابع رمزي ، لكنها بدلا من أن تمثل رموزا حقيقية ، ما عاد لها من غرض ، على العكس ، سوى أن تعطي الفردية وضوحا وتحلدا أكبر .

نمة مصدر آخر لخصوصيات الآلهة الواقعية ، وهو علاقاتها المحلية ، سواء أفيما يتعلق بأصل الافكار بصدد الآلهة ام فيما يخص استيراد عبادتها او نشوءها ، ام فيما يتصل اخيرا بالاماكن التي قدمت عبادة هذا الإله او ذاك على عبادة غيره من الآلهة .

وعلى الرغم من أن تمثيل المثل وجماله العام قد ارتفع الى ما فوق الشروط والخصوصيات المحلية ، وعلى الرغم من أن التفاصيل الخارجية ، المتنوعة المصادر ، قد انصهرت ، بفضل الميول التعميمية للخيال الفني ، في وحدة كلية مطابقة للمدلول الجوهري ، فإن السمات الخصوصية والالوان المحلية تعاود مع ذلك ظهورها ، ولو بهدف أضفاء المزيد من الوضوح الخارجي على الفردية ، متى ما أراد النحت تمثيل إله من الآلهة في علاقاته بشروط وظروف خصوصية . هكذا ينقل لنا بوزانياس جملة من التمثيلات والمصورات واللوحات والاساطير ذات الطابع المحلي كان قد شاهدها في المعابد والاماكن العامة وخزائن الهياكل والاماكن التي وقعت فيها احداث على قدر من الاهمية . كذلك تستخدم الاساطير الاغريقية ماثورات مقتبسة من الخارج ، من بلدان اجنبية ، الى جانب ماثورات من أصل اغريقي ، علما بان كل ماثور من هذه الماثورات وكل بلد من هذه البلدان يمت بصلة الى تاريخ

الدول ونشوتها وتأسيسها ، عن طريق الاستيطان في المقام الاول . لكن بالنظر الى ان جميع هذه الموضوعات الخاصة بالمنصهرة في عمومية الآلهة ، قد تجردت بالنسبة اليها من مدلولها البدائي ، فان القصص التي تتصل بها تبدو لنا حشوا عسادم الاهمية . هكذا نجد اسخيلوس ، في مسرحيته عن **بروميشيوس** ، يروي ، على نحو فج وعابر كاللحنوة الحجرية ، قصة **هيمان** ايو (٢٠) على وجهها في مشارق الارض ومقاربها ، من دون ان يعطيها ، في ظاهر الامر ، مدولا اخلاقيا او تاريخيا او طبيعيا . وكذلك الحال فيما يتعلق بـ **برسيوس** (٢١) و **ديونيسوس** ، الخ ، وبخاصة زفس ومرضعاته وخياناته لهما التي ما تورع عن ربطها من قلعها الى سندان وتركها تتأرجح بين السماء والارض . وتحتوي القصص المتعلقة بهرقل على عدد غفير من التفاصيل التصويرية ، الانسانية الخالصة ، ذات الصلة باحداث واعمال عارضة واهواء عابرة وحوادث فاجعة وغير ذلك من الوقائع المماثلة .

تشتمل القوى الخالدة للفن الكلاسيكي ، علاوة على ذلك ، على الجواهر العامة في شكل واقعي هو شكل حياة الانسان الاغريقي ونشاطاته في بداية وجوده القومي ، اي في عهد يرجع الى الازمان البطولية التي يتحدث عنها المأثور والتي لا تزال مخلفات خاصة كثيرة منها تقترن بالآلهة الاغريقية . بوسعنا اذن ان نقول ان الكثير من السمات والتفاصيل التي تتضمنها القصص

---

٢٠ - ايو : في الميثولوجيا الاغريقية : ابنة ايناغوس ، اجهسا زفس ومسبها الى عجلة وانام ارغوس حارسا عليها . ٢١ - برسيوس : بطل افريقي ، ابن زفس ودانايا ، قطع راس ميدوزا ولزوج اندروميذا وصار ملك ثرينيا واسس ميقينيا .

التصويرية المتعلقة بالآلهة ترجع بكل تأكيد الى افراد تاريخيين ، الى ابطال ، الى جماعات ائنية قديمة ، الى ظاهرات وحوادث طبيعية ، الى معارك وحروب وما الى ذلك من الاحداث المشابهة . وبما ان نقطة انطلاق الدولة هي الاسرة وتمايز الجماعات الائنية ، فقد كان للاغريق ايضا آلهة أسرهم وآلهة مساكنهم وآلهة قبائلهم ، ناهيك عن الآلهة الحامية للدول والمدن . وإزاء مثل هذه العناصر التاريخية التي تدخل في تركيب الاساطير الاغريقية ، خيل لبعض الباحثين ان في مستطاعهم التوكيد بان اصل الآلهة الاغريقية يرجع فقط الى وقائع تاريخية والى تاليه الابطال والملوك الغابرين ، الخ . وهذه نظرية مستساغة ، لكنها تبسيطية ، وقد بناها مؤخرا هينه Heyne . كذلك زعم مؤلف فرنسي ، هو نيقولا فريري Fréret ، ان الحروب التي نشبت بين الآلهة نشأت عن الاختلافات التي البت مختلف طوائف الكهنة بعضها على بعض . وان يكن مثل العناصر التاريخية امرا واقعا لا جدال فيه ، وان صح ان بعض القبائل افلحت في قلب تصوراتها عن الالهة على تصورات غيرها من القبائل وأن بعض الاماكن قدمت السمات اللازمة لتفريد الآلهة ، فهذا لا يدل شيئا في وجوب البحث عن اصل الآلهة الحقيقي ، لا في هذه العناصر التاريخية ، وانما في القوى الروحية للحياة ، لان الآلهة انما بهذه الصفة قد جرى تصويرها ، بينما لم يكن من دور العناصر الاختبارية والتاريخية والمحلية التي اشتملت عليها سوى اسباغ اكبر قدر ممكن من الوضوح والتحدد على فردية كل إله .

لكن ثمة اكثر من ذلك . فنظرا الى ان الاله يفدو موضوع التمثل البشري ، ويتلبس ، بفضل النحت على الاخص ، شكلا جسمانيا وواقعا يوقره الانسان بالطقوس العبادية ، فان الجانب الاختباري والاحتمالي يقتني ، بنتيجة ذلك ، بمسواد جديدة . فنوع الحيوانات او الفاكهة التي تقدم اضحية لكل إله ، والملابس التي يرتديها الكهنة والعباد ، والنظام الذي يؤدي به شمامسة

العبادة ، كل ذلك يقدم عددا جما من السمات والتفاصيل الأكثر تنوعا . وبالفعل ، ينطوي كل فعل من هذه الافعال على قدر هائل من المظاهر والجوانب الخارجية التي قد تبدو ، اذا ما اخذناها بحد ذاتها ، عرضية وقابلة بالتالي لان تكون غير ما كانت عليه . لكن بالنظر الى ان هذه الافعال كانت افعالا مقدسة ، فما كان يمكن ولا كان يجوز ان تكون عسفية او متبدلة او قابلة لاكتساب مدلول رمزي . وهذا ينطبق على لون الملابس ، ولون النبذ متى ما كان الامر يتعلق بباخوس ، وبجلد المحمور الذي كان يغطى به اولئك الذين يراد اطلاعهم على الاسرار ، وعلى ملابس الالهة ورموزها ، وعلى قوس ابولون الدلفي ، وعلى السوط والعصا وغير ذلك من التفاصيل الخارجية التي لا تقع تحت عد . لكن بفعل قوة العادة لا يلبث المرء ان يعتبر جميع هذه الاشياء وكأنها موجودة منذ الازل ، وكأنها جزء لا يتجزأ من العبادة ، وكأن لا حاجة بها الى التفسير . لقد كانت اشياء بديهية ، وما كان اصلها يشير اهتمام احد . ونحن وحدنا الذين نحاول ان نجد لها مدلولات عميقة وعلميا ، بينما لم تكن بالنسبة الى اهل ذلك الزمان سوى تفاصيل خارجية بحتة وافعال وحركات يؤدونها لانهم يجدون لها فائدة مباشرة ، طلبا للتلهي والتسلي والتمتع بالحاضر ، او بداعي الورع والتقوى ، لانه هكذا جرت العادة والعرف ولانه هكذا يفعل الآخرون . فحين يقوم الشبان عندنا باشغال النار صيفا في عيد القديس يوحنا ، على سبيل المثال ، او يشبون ويقفزون ، الخ ، فانما يفعلون ذلك امتثالا لمادات خارجية بحتة ، لا يقع مدلولها الحقيقي في متناول ادراكهم مثلما كان يقص في متناول ادراك الفتيان والفتيات الاغريق مدلول الرقصات المعقدة التي كانت حركاتها تحاكي حركات الافلاك التي تؤلف ، بتصالبها ، متاهات حقيقية لا مخرج من تيهها . فالمرء لا يرقص ليفكر بما يفعله ، بل يتركز كل اهتمامه على الرقص بما هو كذلك وعلى ما ينطوي عليه

من حركات احتفائية جميلة ومبهجة . أما كل المدلول الذي كان يؤلف الأساس البدائي والذي كان التعبير الحسي عنه ذا طبيعة رمزية فانه يقدو تمثيلا يتوجه الى الخيال وحده ، تحظى تفاصيله باعجابنا كتفاصيل حكاية ، او كما في القصص التاريخية بسبب ما ننسهر به من متعة لقدرتنا على تعيين مكانها بصورة واضحة محددة في المكان والزمان . وكل ما بوسعنا ان نقوله هو : « هذا ما حصل » ، او « يظهر ان ، يحكى ان » ، الخ . اذن فاقصى ما يمكن ان يفري الفن هو ان يفصل عن هذه المواد التي امست اختبارية ما من شأنه ان يجعل الآلهة في متناول ادراكنا الحسي، من حيث هم افراد عينيون وأحياء ، وأن يذكرنا ، ولو على نحو مبهم ، بالمدلول الاعمق للمواد المشار اليها .

هذا الجانب الاختباري هو ما يخضمه الخيال لصياغة جديدة تضفي على الآلهة الاغريقية سحر الانسانية الحية ، اذ تجعل ما لم يكن الى الان الا جوهريا وقويا يستتب من جديد في الراهنية الفردية التي تتألف ، بصورة عامة وفي آن واحد ، مما هو حقيقي في ذاته ومما هو خارجي وعرضي ، وإذ تختزل الجانب اللامتعين من تمثيل الآلهة وتغني هذا التمثيل بمواد اختبارية . وليس للقصص الخصوصية والسمات الطبيعية الخصوصية من قيمة اخرى غير تلك التي عزوناها اليها لتونا ، لان ما كان في بادئ الامر ذا مدلول رمزي لم يعد له من هدف غير استكمال فردية الآلهة من خلال انسنتها وإعطائها وضوحا وتحدا حسيا الى اقصى حد مستطاع . والحصول على هذه النتيجة كان يكفي ان تضاف الى فردية الآلهة تلك العناصر ، غير ذات الصفة الالهية في مضمونها وتظاهراتها ، والتي تمثل كل ما هو اعتباطي وعرضي في الفرد العيني . صحيح ان النحت ، الذي يفترض فيه ان يضع في متناول ادراكنا الحسي المثل بكل صفاتها ونقاها ، مرغم على تمثيل السمات والتعابير باعتبارها سمات الاجسام الحية وتعابيرها ، لكنه سيفعل ذلك من دون ما غلو وتطرف في التفريد

الخارجي . فهو سيمثل ، على سبيل المثال ، كل إله بزينة رأس مغائرة لزينة رأس الآلهة الأخرى ، ولن تقتصر الفوارق على زينة الرأس التي تمكنا من تمييز أبولون من زئوس ، وفيثوس من ديانا ، إلخ ، بل ستطال أيضا السلاح والأساور والشرائط وغير ذلك من التفاصيل والزخارف الخارجية الصرف .

ثمة مصدر آخر تستمد منه الآلهة العناصر التي تسهم في إعطائها فردية واضحة متحددة ، ويتمثل بعلاقاتها مع العالم العيني ، ومختلف المظاهر الطبيعية ، وأعمال الحياة الإنسانية وأحداثها . وكما رأينا الفردية الروحية ترتبط ، سواء أبديتها العامة أم بخصوصياتها ، بعناصر طبيعية وبتشاطات إنسانية رمزية مؤولة ، فإنها تبقى كذلك ، بقدر ما تمثل فردا روحيا موجودا في ذاته ، على اتصال وعلاقات حية بالطبيعة والحياة الإنسانية . وهنا - كما كنا رأينا - يطلق الشاعر العنان لخياله ليبتكر شتى الفصوص عن الآلهة وسجاياها ومآثرها . والعمل الفني المحض يكمن ، في هذا الطور ، في تمثيل الآلهة وهي تقوم بأعمال إنسانية ، وفي تدوين تفاصيل الأحداث وصهرها في كلية الإلهي ، وفي ربط خصوصيات الحياة الإنسانية بالكلية الإلهية . ونحن نفعل الشيء نفسه حين نقول على سبيل المثال - وأن أعطينا هذه الكلمات معنى مغايرا - أن هذا القدر أو ذاك إنما هو من قضاء الله . وقد كان الإغريقي يلوذ بحمي إلهته على صعيد الواقع الجاري كلما واجه في حياته تعقيدات ، مع كل ما يرتبط بها من مخاوف وآمال . ونخص بالذكر أولا الحوادث الخارجية التي كان الكهنة يرون فيها **فلا** والتي كانوا يؤولونها في علاقاتها بالغايات والأوضاع الإنسانية . لكن في حال وقوع مصائب وفواجع ، كان على الكهنة أن يبحثوا عن علتها وسببها ، وأن يتعرفوا غضب الآلهة ومشيتها ، وأن يدلوا على الوسائل القمينة بتسكين غضبها واستردار عطفها . وكان الشعراء يذهبون إلى أبعد من ذلك في تأويلاتهم ، إذ يعززون

الى الالهة والى تدخلها الفعال ، كل الجانب الحماسي ، الجوهرى والعام ، وكل القوة المحركة التي تنطوي عليها القرارات والاعمال الانسانية ؛ فكانوا يقولون ان الالهة هي التي تتخذ من البشر مطية لتحقيق مقاصدها وقراراتها وارادتها . وكانت مادة هذه التاويلات الشعرية تقتبس من ظروف الحياة الجارية ، وكانت مهمة الشاعر تقتصر على اكتشاف الاله الذي يعبر عن نفسه او يفصح عن نشاطه في هذا الحدث المحدد او ذاك . هكذا يكون الشعر قد اسهم الى حد كبير في مضاعفة القصص الخصوصية المتعلقة بالالهة ومآثرها . وسوف نذكر في هذا الصدد ببعض الامثلة التي سبق لنا الاستشهاد بها ، عند دراستنا للملاقات بين القوى العامة والافراد الشريرين الفاعلين .

يمثل هوميروس آخيل على انه اشجع من وقف من الاغريق امام طروادة . ويعبر عن شجاعة آخيل التي لا تضاهى هذه بقوله انه كان منيعا على الاذى ومعصوما من الانجراح في جسمه كله ، عدا عرقوبه ، لان امه امسكته من عرقوبه حين قطسته فسي الستيكس (٢٢) . وهذه القصة هي من نتاج خيال الشاعر الذي يؤول هنا واقعة خارجية . لكننا نخطيء لو افترضنا ان القدماء كانوا يصدقون مثل هذه الواقعة كما نصدق نحن اليوم ادراكا حسيا خارجيا . وفرضية كهذه تعني التسليم بان هوميروس وسائر الاغريق ، وكذلك الاسكندر الذي كان يجب باخيل ويحسده على انه وجد في هوميروس شاعرا يتغنى بمجده ، كانوا اناسا بسطاء ومحدودين ، على نحو ما يفعل آدلونغ ، على سبيل المثال ، حين يقول ان آخيل لم يكن له من فضل في شجاعته ما دام يعلم انه ممتنع على الاذى . فشجاعة آخيل الحقيقية لا تتأثر

---

٢٢ - الستيكس : نهر العالم السفلي ومملكة الموت عند الاغريق ، يلف حولها سبع مرات ، ومن فطس في مياهه كتبت له النجاة ضد كل اذى . ٤٣



بذلك البتة ، لانه كان يعلم انه سيموت في مقتبل العمر وما كان مع ذلك يتحاشى الاخطار قط . وتصف اناشيد **النيبلونجين** موقفا مماثلا وان بطريقة مغايرة تماما ، فسيغفريد ، الرجل الجاسء الجند ، كان هو الآخر ممتنعا على الاذى ، لكنه كان يعتمد على نفسه في الوقت نفسه خوذة تجمله لامنظورا . وحين يؤازر ، وهو غير منظور ، الملك غونتر في قتاله ضد برونهالك ، فانما يتمتع بمزية يدين بها للسحر الفج والهمجي ، وهذا ما لا يساعدنا على تكوين فكرة رفيعة عن شجاعة سيفغفريد والملك غونتر على حد سواء . صحيح ان الآلهة لدى هوميروس تتدخل في كثير من الاحيان لصالح هذا البطل او ذاك ، لكنها لا تمثل سوى الجانب الكلي من الانسان ، بوصفه الفرد الفاعل ، ومن الاعمال التي بنجزها ، لكن على الانسان نفسه ان يبذل كل ما اوتي من قوة وطاقة لينجز ما عليه انجازه . ولولا ذلك لكان امكن للآلهة ، سواء بسواء ، ان تساعد الاغريق عن طريق امانتها جميع الطرواديين في المعارك . والحال ان هوميروس حين يصف المعركة الرئيسية يتكلم على العكس بتفصيل واسهاب عن المعارك الفردية ؛ وأريس لا يتدخل شخصا الا حينما تغدو المعركة عامة وتتواجه في ساحتها جموع غفيرة وجيوش تدب في اوصالها شجاعة جماعية ، وعندئذ تحارب الآلهة بعضها بعضا . ورواية هوميروس للمعارك لا تستمد جمالها وسحرها من التوسيع الشعري للواقع فحسب ، بل كذلك من حقيقة اعمق تتمثل في ان هوميروس اذا كان يرى في الاعمال المنفردة والخصوصية تظاهرات فردية لهؤلاء الأبطال او اولئك فانه يعزو بالمقابل الاعمال الجماعية والعامة الى تدخل القوى والطاقات العامة . وفي مناسبة اخرى يحمل هوميروس ابولون على التدخل لقتل باتروكلس (٢٣) الذي يحمل اسلحة آخيل الذي لا يقهر

---

٢٣ - باتروكلس : في الميثولوجيا الاغريقية ، بطل اغريقي ، صديق آخيل =

(الآلياذة ، النشيد السادس عشر ، الآيات ٧٨٣ - ٨٤٩) .  
فباتروكلس يهجم ثلاث مرات على جموع الطرواديين ، وكأنه  
أريس بشخصه ، ويقتل منهم في كل هجمة تسعة رجال . وحينما  
يتأهب للهجوم للمرة الرابعة ، يتقدم نحوه الإله ، وقد تدثر بالليل  
الداجي ، ويضربه في ظهره وعلى كتفيه ، وينتزع منه الخوذة ،  
ويدحرجه أرضا فتصدمه حوافر الخيل وتتلطخ قلنسوته بالدماء  
والتراب ، وهذا ما لم يكن أحد ليصدقه . وعلى هذا المنوال يحطم  
الرمح الحديدي الذي يمسك به البطل بين يديه ، ويجعل مجنه  
يفلت منه ، بل يحل درعه أيضا . ومن المؤكد أننا نستطيع أن  
نرى في تدخل أبولون هذا تفسيرا شعريا للتعب الذي استولى  
كالموت الطبيعي ، على باتروكلس في الهجوم الرابع ، وفي وطيس  
المعركة الحامي . وإنما في تلك اللحظة المحددة بات في أمكان  
أيفوريس أن يفرز رمحه في ظهر باتروكلس ، بين كتفيه ؛ وبذل  
باتروكلس مجهودا آخرًا لينسحب من أرض المعركة ، لكن هكتور  
يلحق به ويدق رمحه في بطنه . ويتباهى هكتور بانتصاره ويسخر  
من المهور ، لكن باتروكلس يجيبه بصوت لا يكاد يسمع : لقد تمكن  
زفس وأبولون مني ، ولكن بلا مشقة ، لأنهما جرداني من سلاح  
كتفي ، ولقد كان يسعني أن أجدل برمحي عشرين رجلا مثلك ،  
لكن القدر المشؤوم وأبولون قتلاني ، وأنت يا أيفوريس ستكون  
ضحيتهما الثانية ، وأنت يا هكتور ضحيتهما الثالثة . هنا أيضا  
يفيد ظهور الإلهة في تفسير واقع أن باتروكلس يلقي مصرعه ، رغم

---

== ومراقته إلى حرب طروادة . وحينما يرفض أخيل ، فيظا من الغامضون ، أن  
يقاتل وينسحب إلى خيمته ، يرتدي باتروكلس درعه وينقض على الطرواديين ،  
ويلقي مصرعه على يد هكتور ، فيعود أخيل إلى صفوف الأفريق ليأثر له ويلتل  
بدوره هكتور . «٤»

الحماية التي كان يوفرها له سلاح أخيل ، وقد نال منه التعب والنشوة . وهذه ليست محض خرافة باطلة او شطحة من شطحات الخيال . وما كان الامر الا ليكون لغوا عابثا واختلافا باطلا من قبل ذهن نشري ومتعلق بالخرافات فيما لو عزي تدخل ابولون الى رغبته في النيل من مجد هكتور والحط من قدره وفيما لو افترض بان كل الدور الذي لعبه ابولون في هذه القضية لم يكن دورا يليق به وبمقامه . وبالفعل ، ان تأويلا كهذا لا يقيم من اعتبار الآلة قوة الاله . والحال انه في كل مرة يفسر فيها هوميروس هذه الاحداث او تلك بتدخل مماثل من قبل الآلة ، نراه يتصور هذه الآلة محايدة للبشر انفسهم ، وكأنها قوة احوالهم وقراراتهم ، او كأنها ايضا قوة الوضع الذي هم فيه ، قوة ما يحدث للانسان وعلة ما يقع له بحكم الوضع الذي يكون فيه في هذه اللحظة المحددة او تلك . وحين يقترب ظهور الآلة يذكر وقائع خارجية تماما ، اختيارية صرف ، فهي في اكثر الاحيان سمات وتفصيل مسلية ، نظير ما يفعل هوميروس حين يصور هيفائستوس الاعرج ، على سبيل المثال ، في دور نديم في وليمة الآلة . وبصورة عامة ، لا يكثر هوميروس كثيرا لمسألة معرفة ما اذا كانت الوقائع التي يرويها مطابقة او غير مطابقة للواقع ، وهل لها ام لا اساس من الحقيقة . فتارة يتدخل آلهته ، وطورا لا يظهرون اي نشاط . وقد كان الاغريق يعلمون ان الشعراء هم الذين يقفون وراء هذه الظاهرات كلها وهذه التظاهرات والظهورات جميعها ، وان كانوا يصدقونها فاتما بسبب مضمونها الروحي فحسب ، بسبب ذلك الروحي الذي هو ملازم للانسان والذي يشكل في الوقت نفسه ما هو كلي وعام في الاحداث العينية والموضوعية ، وما هو القوة الفاعلة والحركة لها فعلا . ولهذا الاسباب جميعا لا حاجة بالانسان الى ان يكون من المؤمنين بالخرافات والمعتقدات الباطلة حتى يستمتع بالتمثيل الشعري للآلة .

## ب - الحفاظ على الأساس الأخلاقي

هذا هو الطابع العام للمثال الكلاسيكي الذي سنعاين عن كتب تفتحه اللاحق في معرض دراستنا للفنون الخصوصية . وجلّ ما يسعنا هنا هو ان نضيف فقط الملاحظة التالية : ان الالهة والبشر في الفن الكلاسيكي يجب ان يدلّوا ، حتى في اثناء توجهم نحو الخصوصي والخارجي ، على انهم لم يفقدوا الاتصال مع الأساس الأخلاقي . فليس ثمة من انفصال بعد بين ذاتيتهم وبين المضمون الجوهرى لقوتهم . وكما ان الطبيعى يبقى ، فى الفن الاغريقى ، فى حالة تساوق وانسجام مع الروحى ويكون تابعا للداخلية رغم كونه منصرفا مطابقا ، كذلك يكون التماهى تاما بين الداخلية الذاتية الانسانية وبين موضوعية الروح الحقيقية ، اى المضمون الاساسى للخير المعنوي والحق . ومن هذا المنظور لا يعرف المثال الكلاسيكى لا الانفصال بين الداخلية والشكسل الخارجى ، ولا تمزق الذاتى الذى يتلبس طابعا عسفيا ويتفرع فى اتجاهين متباينين : الغايات والاهواء من جهة ، والكلية المجردة من الجهة الاخرى . اذن فالجوهرى مطالب هنا ايضا بأن يشكل اساس الشخصيات ، والفن الكلاسيكى يقضى عنه الشر والخطيئة والخبث المميز للذاتية المنطوية على ذاتها ؛ بيد ان ما يبقى غريبا عن هذا الفن هو ، بوجه خاص ، القسوة والفظاظة والدناءة والشناعة والفظائع التى تحتل مكانا بالغ الاهمية فى الفسنى الرومانسى . صحيح انه يعرض لانظارنا عددا كبيرا من الجرائم ، وفى المقام الاول جرائم قتل الاب والتعديت على حرمة الحب العائلى والتقوى ، لكنه لا يقدم لنا هذه الجرائم والتعديت باعتبارها مجرد فظائع كما لا يفسرها لنا (على نحو ما درجت العادة عندنا منذ زمن غير بعيد) على انها عاقبة القدر الفاشم واللامعلاقى ، ملبسا اياها ظاهرا كاذبا من الضرورة ؛ بل يعمّل

على الدوام الجرائم التي يقتربها البشر ، بناء على أوامر الآلهة او باستحسان منها في كثير من الاحيان ، وكأنها تحمل في ذاتها تبريرها الذاتي .

### ج - التطور نحو الظرف والفتنة

رأينا التمثل العام للآلهة الكلاسيكية يعتمد وبنائى أكثر فأكثر، بالرغم من ذلك الأساس الجوهرى ، عن هدوء المثال وصفوه ، ليمتاز مع تعدد أشكال المظاهر الفردية والخارجية ، وليولي المزيد من الاهتمام لتفاصيل الأحداث والأعمال ، وليضفي عليها طابعا انسابيا متعاطفا . وينتججة هذا التطور يتجه الفن الكلاسيكي ، في نهاية المطاف ، نحو تخصيص الفردية الاحتمالية، بإسباغها عليها شكلا **لطيفا** ، جذابا . وبالفعل ، أن الشعور باللطافة هو ذاك الذي يخالجننا حيال ظاهرة منفردة ، خاصة ، من مظاهر العالم الخارجى ، ظاهرة مصوغة في تفاصيلها كافة ، وعن طريقها لا يعود العمل الفني يتوجه فقط الى الداخلية الجوهرية بل يتأمل هذا العمل ، بل كذلك ، وبالقدر نفسه ، الى ذاتيته المتناهية . وبالفعل ، كلما اكتسب العمل الفني عينه طابعا متناهيا ، توفقت أكثر فأكثر صلته بالذات المتناهية التي تلتقي ذاتها كما هي - وهذا ما يهيجها - في العمل الذي أبدعه الفنان . ويتحول وقار الآلهة الى ظرف ودماثة ، وهذان ، بدل أن يهزا الانسبان ويسموا به فوق خصوصيته ، يبقيناه كما هو ، ولا يكون لهما من مطمح غير أن يفوزا بإعجابه . وكما أن الخيال اذا ما استحوذ على التمثيلات الدنية وأعاد صياغتها بحرية ، مهتديا بهادي مثال من الجمال ، يعكف بصورة عامة على اقضاء وقار الورع والتقوى جانباً وبالتدرج ، وهذا ما يستتبع فساد الدين بما هو كذلك ،

كذلك فان اللطيف والجذاب يدخلان على الفن ، كلما اتسع المكان الذي يفسحه الفن لهما في تمثيلاته ، عنصر فساد ويعجّلان بانحلاله . وبالفعل ، لا يفيد اللطيف في الاعلاء من قدر الجوهري، او في تعظيم اهمية الآلهة وشموليتها ، بل يفيد فقط في إبراز الجانب المتناهي والوجود الحسي والداخلية الذاتية التي تفدو وحدها من الان فصاعدا معقد الاهتمام ومثار الرضى . وهكذا كلما غدا ظرف المواضيع المثلة هو المنصر الراجع الكفة فسي الجميل ، ازدادت عمقا الهوة التي تفصل اللطيف عن الكلبي والشمولي وتماظم الابتعاد عن المضمون العميق ، مع انه المصدر الوحيد للرضى الحقيقي والمحض .

بهذا الانتقال الى الخارجية والى الوضوح المفصل في تمثل اشكال الآلهة يرتبط الانتقال الى شكل فني آخر . فالخارجية تنطوي على وفرة هائلة من الاشكال والمظاهر المتناهية بحيث انه ما ان تزول الحواجز التي كانت تصد عن الفن هجمتها ، حتى تتألب جميع هذه الاشكال وهذه المظاهر على الفكرة الداخلية وشموليتها وحقيقتها ، وحتى تؤلب الفكرة ذاتها على واقعها الذي كف عن ان يكون مطابقا لها .

## الفصل الثالث

### انحلال الفن الكلاسيكي

كانت الآلهة الكلاسيكية تحمل في ذاتها بذور انحطاطها ،  
و حين كشف تطور الفن للوعي العيوب التي كانت ملازمة لها واماط  
اللثام عنها وجعلها ظاهرة للعيان ، استتبع هذا الانحطاط انحلال  
المثال الكلاسيكي . وقد رأينا ان مبدا هذا المثال يتألف من الفردية  
الروحية التي تجد تعبيرها المطابق بقدر او بآخر في الواقسع  
الحسي ، في أشكال مباشرة وجسمانية . لكن هذه الفردية ، كما  
رأينا ايضا ، انفصلت الى مجموعة من الآلهة الفردية التي ما كان  
تعيينها ضروريا في ذاته ، وبعبارة اخرى ، الى مجموعة من الآلهة  
المحبوة بسمات وطبائع عرضية صرف ، والخاضعة هي ذاتها لجملة  
من المصادفات التي ما كان مفر من ان تفضي ، سواء ابالنسبة

الى الوعي ام الى التمثل الفني ، الى انحلال الالهة واضمحلال  
سلطانها الابدي .

- ١ -

### القدر

ان النحت ، في طور ازدهاره الكامل ، يتصور الالهة كقوى  
جوهرية ويعطي عنها شكلا يمثلها مرتدة الى ذاتها ، محبوة بجمال  
هادئ ، مطمئنة ، واثقة من ذاتها ؛ وهو لا يشف الا لماما عما  
يمكن ان تنطوي عليه هذه الالهة من احتمالية وخارجية . لكن بما  
ان احتمالياتها تتبع على وجه التحديد من تعددها وتباينها ، فان  
الفكر يردها الى تعيين الوهية واحدة ، الى تعيين عنصر إلهي  
واحد ، ويتخذ من صراعاتها ومواجهاتها تعبيرا عن الضرورة التي  
تصدع بها لتأثير هذه القوة . وبالفعل ، مهما عظمت قوة كل إله  
على حدة ، تبقى محدودة دوما ، لانها قوة فردية خصوصية .  
فضلا عن ذلك ، لا تتجمد الالهة في سكون ابدي ، بل هي تخرج  
عنه بين الحين والآخر لتعكف على نشدان اهداف خصوصية ،  
لأنجذابها من ناحية او اخرى الى أوضاع ومصادمات في الواقع  
الخارجي ، ولتتدخل بغية الانجاد والمساعدة تارة وبغية المعارضة  
او النهي او التفكير طورا . والحال ان مساعي الالهة ومداخلتها  
هذه ، التي فيها تصرف تصرف الافراد الفاعلين الشيطيين ،  
تشمعل على قدر من الاحتمالية كليل بتعكير جوهريتها ، ولكن من



دون ان بلغها بنعامها ، وقمين بأن يجرها الى معترك تناقضات الواقع المتناهي والمحدود وصراعاته . وبحكم هذا التناهي الذي هو محايث لها ، تدخل في تناقض مع عظمتها وعزتها وجمال وجودها، وتقع ضحية العسف والمصادفة . والمثال بحصر المعنى لا يمنع هذا التناقض من التظاهر بملء قوته الا اذا مثل الافراد الالهيين متوحدين ، غارقين في غبطة مطمئنة ، غبراء عن الحياة ، ممتنعين على العاطفة ، محاطين بجو من الكآبة التي تكلمنا عنها آنفا . وهذه الكآبة تتمّ مقدما عن قدرها وتندرب به ، لانها تظهر وجود شيء اعلى ، اسمى ، يهيمن عليها ويفرض حتمية الانتقال من الخصوصيات الى وحدتها العامة . لكن لو دققنا النظر عن كتب في طبيعة هذه الوحدة العليا وشكلها ، للاحظنا انها تمثل ، بالقياس الى فردية الالهة وتعينها او تحددها النسبي ، تجريدا عاريا من الشكل هو **الضرورة** ، هو **القدر** الذي لا يعدو ان يكون في هذا التجريد ما هو اسمى بوجه عام ، هذا الاسمى الذي ان كان له على البشر والالهة سلطان اكراه وقوة ارغام فانه يبقى في ذاته غير قابل للفهم وغير قابل للارجاع الى اي مفهوم . ان القدر ليس بعد الهدف المطلق ، المستقل بذاته ، المعادل لمرسوم إلهي ، ذاتي وشخصي ، وانما هو فقط القوة الواحدة والكلية التي تتجاوز خصوصيات الالهة الفردية ؛ ومن غير الممكن ان تمثل هذه القوة في مظهر فردي ، لانها لن تعدو ان تكون في هذه الحال فردية اضافية بين سائر الفرديات الاخرى ولن يكون في استطاعتها بالتالي ان تهيمن عليها . ولهذا تبقى قوة القدر بلا شكسل ولا فردية ، كلزوم مجرد : فحين يتصارع البشر والالهة ، المنفصلون عن بعضهم بعضا بخصوصياتهم ، ويسعى كل واحد منهم الى تغليب قوته الفردية والى تخطي الحد الذي ترسمه لكل منهم طاقاته وقدراته ، فما عليهم الا ان يصدعوا لامر **القدر** ، وإلا كتب عليهم السقوط ، اذ لا شيء يستطيع من إساره فكاكاً .

## النزعة الى التشبيه علة انحلال الالهة

بالنظر الى ان اللزوم بذاته ليس من صفات الالهة الخصوصية ولا يدخل في عداد مضمون تعيينها لذاتها بذاتها ، بل يطلق فوقها كتجريد قالت من كل تعيين ، فان الخصوصية والفردية لا تقعان بحكم ذلك تحت متناول إلزامه الفعلي وتبقى الحرية متاحة لهما لتملك جميع سمات الانساني الخارجية وكل تناهي التشبيه بما هو انساني ، وسلوك المسلك العاكس لكل ما يشكل مفهوم الجوهري والالهي . اذن فانحطاط هذه الالهة المخلوقة الجميلة ظاهرة لازمة في ذاتها لان الوعي ، الذي بات لا يجد لديها ذلك الشعور بالطمأنينة والسكون الذي كان مقيضا لها ان توفره له ، يشيع عنها ليرتد الى ذاته وينطوي على نفسه . وقد كانت النزعة الاغريقية الى التشبيه مرشحة ، اكثر من اي مذهب تشبيهي آخر ، للتعجيل بسقوط حظوة الالهة ان في نظر المؤمنين الاطهار والبسطاء وان في نظر الشعراء .

### ١ - فيباب اللاتية الباطنية

ان كانت الفردية الروحية تتلبس ، من حيث هي مثال ، الشكل الانساني ، فانما تتلبس الشكل المباشر ، الجسماني ، من دون ان تمتزج بالانساني في ذاته ، هذا الانساني الذي يعلم بكل تأكيد ، في نطاق العالم الصميم لوعيه الذاتي ، انه متمايز عن

الله ، لكن الذي يعرف أيضا كيف السبيل الى الغاء هذا التمايز عن طريق الدوبان في الله والتحول على هذا النحو الى ذاتية مطلقة ولامتناهية .

وعليه ، ان الداخلية التي تعرف نفسها لامتناهية هي التي يفتقر اليها المثال النحتي . فالاشكال النحتية الجميلة ليست منحوتة من الحجر او مصبوبة من البرونز فحسب ، بل يفتقر تعبيرا ايضا الى الذاتية اللامتناهية . ومهما تحمس المرء للجمال والفن ، تبقى هذه الحماسة ذاتية خالصة ، لانها غير متضمنة في الموضوع المتأمل ، اي في الالهة . والحال ان الكلية الحقيقية غير ممكنة التصور بدون هذه الوحدة وهذا اللاتناهي الذاتيين اللذين يعرفان انهما كذلك واللذين يؤلفان جزءا لا يتجزأ من الانسان والاله الحيين حقا والواعيين حقا لذاتهما . واذا لم يتم تصور الوحدة واللاتناهي المذكورين والتعبير عنهما بوصفهما جزءا اساسيا من مضمون المطلق وطبيعته ، فان هذا المطلق لا يتجلى عندئذ بوصفه ذاتا روحية حقا ، بل يأخذ طريقه الى الوجود ويعرض نفسه للتأمل في مظهره الموضوعي وحده ، العاري من الروح الواعي . صحيح ان فردية الالهة لا تخلو خلوا تاما من كل مضمون ذاتي ، لكن مضمونها هذا ذو طبيعة عرضية ويتجلى في وجهة خارجية بالنسبة الى هدوء الالهة وصفوها الجوهريين .

من جهة اخرى ، ليست الذاتية المميزة للالهة النحتية ذاتية لامتناهية وحقيقية في ذاتها . فلهذه الاخيرة ، كما سنرى في الفن الرومانسي ، جانب موضوعي يحتويها هو الله اللامتناهي والعارف بصفته هذه . لكن بالنظر الى ان الذات لا تحدد ولا تعي حضورها العيني والموضوعي في صورة جمال أمثل لاله ، فانها تلتقي نفسها لا تزال منفصلة ومتمايزة عن موضوعها المطلق ولا تمثل بالتالي سوى ذاتية عرضية ومتناهية بحتة .

قد يتراءى لبعضهم ان الانتقال الى دائرة اعلى واسمى كان يمكن ان يتصوره الخيال والفن وقد تحقق بنتيجة حرب بين الالهة ،

نظر ما حدث عند الانتقال من رمزية الآلهة الطبيعية الى مثل الفن الكلاسيكي الروحية . ولكن لم يكن كذلك هو واقع الحال . فالانتقال الذي ننظر فيه هنا قد تم على صعيد مقايير تماما ، في شكل صراع واع ، كان مسرحه الواقع والحاضر . وهذا ما يبويء الفن ، من حيث المضمون الاسمي الذي يفترض فيه ان يصبه في اشكال جديدة ، مكانة مقاييرة تماما . فهذا المضمون الجديد لا يمثل للعيان في صورة كشف امكن الحصول عليه بواسطة الفن ، وانما هو مكشوف وواضح بحد ذاته ، بدون معونة الفن ، وهو يدلف الى الوعي الذاتي، بعد ان يجتاز الطور النثري ، طور الدحض العقلي وطور البراهين والادلة الهادفة الى كسب الشعور الديني بواسطة المعجزات وعذابات الشهداء ، الخ ، وهذا كله مرفوق بوعي التعارض بين كل تناء وبين **الطلق** ، هذا التعارض الذي يتجلى في التاريخ الواقعي في شكل تعاقب من الاحداث وفي شكل حاضرموجود **حقا وفعلًا** ، لا ممثل تمثيلا فحسب ؛ فالإلهي ، او الله ذاته ، صار جسدا ، ولد وعاش وتالم ، ومات وبعث من جديد حيا . وهذا مضمون لم يختلفه الفن ، بل كان له وجوده خارجا عنه ؛ ولم يمتحه الفن من داخل ذاته ، بل ما كن عليه الا ان يعيد صياغته من حيث انه مسبق الوجود . وعلى النقيض من ذلك كان الانتقال الاول ، المتسم بصراع الآلهة، قد ولد من تصور فني ، وكان ثمرة للخيال الذي اعطى الانسان المدهوش آلهة جديدة بعد ان متع تعاليمها واشكالها من اعماق اعماق ذاته . من هنا ما كان في مقدور الآلهة الكلاسيكية الحفاظ على وجودها الا بجهود تمثلية ، وبعبارة اخرى ، ما كانت هذه الآلهة الا آلهة متشكلة ، منحوتة من الحجر أو القلتر ، مدركة بالحدس ، ولم تكن آلهة من لحم ودم ، مقدودة فعلا وحقا من السروح . اذن فتشبيه الآلهة الاغريقية وخلع الصفات البشرية عليها يفتقران الى وجود انساني فعلي ، جسدي وروحي على حد سواء . والمسيحية هي التي وهبت العالم هذا الواقع الذي من جسد وروح ، ومثلته

بحياة الله ذاته وأفعاله . وعلى هذا النحو جرى الاعتراف بالجسماني ، بما هو جسد ، بأنه جدير بالتكريم ، رغم وعسي الطابع السلبي لما هو طبيعي وحسي ، وتكرس بالتالي المذهب التشبيهي . فكما ان الانسان اعتبر في بادئ الامر مخلوقا على صورة الله ، كذلك يُمثل الله الان على صورة الانسان ، ومن يعاين الابن يعاين الاب ، ومن يحب الابن يحب الاب ايضا ؛ وحضور الله ممكن تعرفه في العالم والحياة الواقعيين . وقصدت تولد تصورات الفن تقديم هذا المضمون الجديد الى الوعي ، لكن الاساس الواقعي لهذا المضمون ، قصة تجسد الله ، انما جاء من الخارج . اذن فالانتقال الذي ندرسه هنا ما كان يمكن ان يجد نقطة انطلاقه في الفن ، لان التعارض بين القديم والجديد كان سيكون في هذه الحال صارخا وحادا اكثر مما ينبغي . فإله الدين المنزل هو ، بمضمونه وشكله ، الله الواقعي حقا ، وما خصومه الا تجريدات موجودة في التمثل ، وما من سبيل الى وضعها وإيادها على سوية واحدة . وعلى العكس من ذلك تنتمي آلهة الفن الكلاسيكي جميعها ، القديمة منها والجديدة على حد سواء، الى دائرة التمثل ، وتستمد واقعها الوحيد من كونها متصورة ومتمثلة من قبل الروح المتناهي بوصفها قوى للطبيعة والروح ، ولا شيء يحمل على محمل الجد اكثر من تصادمها وصراعها . ولو كان الانتقال من الآلهة الاغريقية الى إله المسيحية ، على العكس ، من صنع الفن ، لكان تصور وجود صراع بين الآلهة فقد كل صفة من الجد .

### ب - الانتقال الى المسيحية كموضوع لفن الحديث

لهذا لم يقدم هذا الانتقال وهذا الصراع لفن الازمنة الحديثة

سوى موضوعات عارضة ، منعزلة ، لم تبق ذكرا ، ولا تشكل  
 احدثا بارزة في تطور الفن . وبهذه المناسبة ، سأذكر فقط ،  
 وعلى نحو عابر ، ببعض من التظاهرات المعروفة اكثر من غيرها .  
 فكثيرا ما ترتفع الشكوى في ايماننا من انحطاط الفن الكلاسيكي ،  
 وقد اربب الشعراء مرارا وتكرارا عما يعتلج في نفوسهم من  
 تأسف وحنين ازاء ظاهرة اضمحلال الالهة والابطال الاغربيين .  
 وقد صاغوا هذه الشكاوى والتأسفات بصورة رئيسية من قبيل  
 معارضة المسيحية التي يقرون لها باحتوائها على الحقيقة الاسمي،  
 ولكن مع اضافة هذا التحفظ وهو ان انحطاط العصر القديم  
 الكلاسيكي يشكل ، من وجهة نظر الفن ، حدثا يدعو للاسف الى  
 ما لانهاية . ذلكم هو موضوع الالهة الاغريق لشيلىر ، وهذه القصيدة  
 تستأهل منا مشقة تدقيق النظر فيها لا من حيث انها قصيدة ،  
 اي من وجهة نظر جمالها وايقاعها الصوتي ولوحاتها المفعمة بالحياة  
 او بكآبة النفس الشجية فحسب ، بل كذلك من وجهة نظر  
 مضمونها بالذات ، لان حماسة شيلىر هي على الدوام حماسة  
 حقيقية ، عميقة التعبير .

صحيح انه من الخطأ ان نزع ان ثمة تنافيا مطلقا بين المسيحية  
 والفن ، لكن المسيحية بلغت في مجرى تطورها، وفي عصر الانوار،  
 نقطة لجم فيها الفكر والعقل ما كان الفن بامس الحاجة اليه :  
 الشكل الانساني فعلا والتظاهر الواقعي له . فالفن مطالب بان  
 يعقل مضمون الروح وبان يمثل في الشكل الانساني ، بما يعبر  
 عنه هذا الشكل وما يفصح ، اي في شكل أحداث واعمال  
 وعواطف انسانية . ولكن لما حولت ملكة الفهم الله الى محض  
 شيء متعقل ، ولما انتفى الايمان بتظاهر روحه في الواقع العيني،  
 وبالاختصار ، لما حفرت هوة بين الله الفكرى والواقعي ، امسى  
 محتما على فن هذه الديانة المستنيرة ان يتمخض عن تمثيلات  
 متنافية مع الفن بما هو كذلك . لكن ما ان تبارح ملكة الفهم هذه

التجريدات لترقى الى مستوى العقل ، تبرز من جديد الحاجة الى العيني ، وعلى الاخص ذلك العيني الذي يمثل الفن . صحيح ان الفن لم يهجر هجرا نهائيا ، حتى في مرحلة ملكة الفهم المستنيرة تلك ، لكنه كان فنا نشريا ، ودليلنا على ما نقول نقيسه من مثال شيلر بالذات ، الذي انطلق اول ما انطلق من تلك المرحلة ثم ما لبث ان ساورته الحاجة الى الاشاحة عن ملكة الفهم التي لا ترضي لا عقله ولا عواطفه ولا اهواءه ، ليعبر من حينه الى الفن الحي ، وعلى الاخص الفن الاغريقي والآلهة الاغريقية ورؤيا الاغريق للعالم . ومن هذا الحنين ، الذي ساوره كرد فعل على نمط التفكير المجرد السائد في عصره ، ولدت القصيدة التي تقدم بنسب الكلام عنها . فلقد كان موقف شيلر من المسيحية ، بحسب الصياغة الاولى للقصيدة ، موقفا جداليا وهجوميا ، لكنه خفف في وقت لاحق من حدة تصلبه ، فركز كل عدائه على التصورات المجردة لمرحلة الاستنارة ، هذه التصورات التي ما عتمت على كل حال ان فقدت حظوتها ونفوذها . وهو يشيد اولا بالرؤيا الاغريقية الموقفة التي ترى الطبيعة تعج كلها بالحياة والآلهة ؛ ثم ينتقل بعد ذلك الى الحاضر ، الى تصوره النثري لقوانين الطبيعة ولوقوف الانسان من الله . ويقول : « هذا الصمت الحزين ، هل يبشرني بخالقي ؟ قائم غلافه كذاته ، اذ يعزوفي وحده استطيع الاحتفاء به » .

صحيح ان العزوف يشكّل عنصرا اساسيا من عناصر المسيحية ، لكن هذه الاخيرة ما كانت تستلهم الا الافكار الزهدية والرهبانية في مطالبتها الانسان بان يخنق عواطفه ويكبت دوافعه وغرائزه المسماة بالطبيعة ، وبان يقف بمنأى عن العالم العقلاني والواقعي ، وبان يرفض الاندماج بالاسرة والدولة ، وهذا ما يقرب الشقة بين هذا التصور وبين تصور عصر الانوار عن مذهب

الربوبية<sup>(١)</sup> الذي كان يريد ، بحجة ان الله غير قابل لان يعرف ، ان يفرض على الانسان العزوف الاكبر ، العزوف الذي يتمثل في تجاهل الله ورفض تصوره . أما بحسب التصور المسيحي الحق ، فليس العزوف الا طورا للتأمل ، وطورا حينيا عابرا يتجرد اثناءه الطبيعي المحض ، الحسي والمتناهي ، من كل طابعه اللامطابق ليتيح للروح ان يرقى الى حرية ارفع ، والى توافق مع ذاته ، وهما حرية وتوافق ما كان يعرفهما الاغريسق . اذن فالمسيحية تتنافى مع فكرة إله متوحد ، منفصل ومنعزل عن العالم المتروك لنفسه ، لان الله محايث بالتحديد لتلك الحرية ولذلك التوافق الروحي ، وكلاهما من صنع الله ؛ وعلى ضوء هذا المنظور فان عبارة شيلر المشهورة: «يوم كانت الآلهة اكثر انسانية، كان البشر اكثر الوهية» لن تبدو لنا الا خاطئة . وبالمقابل تفوقها أهمية كلمة الختام التي عدلها في وقت لاحق والتي يقول فيها عن الآلهة الاغريقية : «انها تخلق ، وقد كتب لها الخلاص من دفع الزمن ، فوق أعالي البائد<sup>(٢)</sup> ؛ وما قبض له ان يحيا مخلدا في الشعر لا بد ان يموت في الحياة» . وهو بذلك يؤكد ما قلناه أعلاه من ان الآلهة الاغريقية ما كان لها من وجود الا في التمثل والخيال، وأنه ما كان لها من مكان في الحياة الواقعية ، وأنها كانت عاجزة عن ان تكون مصدر رضى أسى للروح .

كان بارني<sup>(٣)</sup> ، الذي عادت عليه مراثيه الناجحة بلقب

- 
- ١ - الربوبية **Déisme** مذهب يقر بوجود الله ، وينكر الوحي والاخرى، وينادي بالديانة الطبيعية . «م»
- ٢ - البائد : كتلة جبل في اليونان الغربية ، وفي الميتولوجيا ان ابولون ووربات الشمس اختاروا احدي قممها مقاما لهم . «م»
- ٣ - ايفارست دوبريه دي فورج فيكونت دي بارني : شاعر فرنسي ، اشتهر بشاعره الغزلية (١٧٥٣ - ١٨١٤) . «م»



تبولس (٤) الفرنسي ، قد هاجم بدوره المسيحية في قصيدة من عشرة أناشيد ، هي ضرب من الملحمة بعنوان **حرب الآلهة** ؛ وقد اتسم تهجمه بشيء من الخفة ، لكنه تميز أيضا بقدر من تأجيج القريحة وبقدر أكبر من روح التنذر . الا ان جميع الفكاهات التي يمكن للمرء ان يتلفظ بها بهذا الخصوص لا تثبت شيئا ضد المسيحية ، كما انها لم تفلح قط ، حتى في زمن **اللويساندة** مؤلفها ف. فون شليف (٥) ، في رفع الانحلال الخلقي الى مصاف المقدسات . وفي قصيدة بارني بوجه الخصوص تنحرف مريم المدراء في نهاية المطاف عن الطريق القويم ، ويرجي الرهبان الفرنسيكانيون والدومينيكانيون ، الخ ، وقتهم في احتساء الخمرة بصحبة المتهتكات ، بينما تفسق الراهبات مع جماعة من اهل المجون ؛ وبالاختصار ، يسر كل شيء بالقلوب . وفي نهاية المطاف يقلب آلهة العالم القديم على امرهم ، فينسحبون من الاولب الى البرناس (٦) .

وقد قدم غوته اخيرا في **خطبة كورنثيا** لوحة تنطق بالحياة وصورة اعمق وابعد غورا للتنسك المسمى بالمسيحي ، فأوضح ان ادانة الحب لا تتفق مع مبدأ المسيحية الحقيقي ، بل تنبع على العكس من عدم فهم لهذا المبدأ ومن تفسير خاطيء له ، وعارض هذا التنسك الكاذب ، الذي يتجاهل ان دعوة المرأة هي ان تصير زوجة والذي يرى في الاستنكاف عن الزواج شيئا اقدس من

- 
- ٤ - تبولس : شاعر لايني اشتهر ببراليه (٥٠ - ١٨ ق.م) . «م»  
 ٥ - فريديك فون شليف : كاتب وعالم اللاتي ، من مؤسسي المدرسة الرومانية اللاتينية (١٧٧٢ - ١٨٢٩) . «م»  
 ٦ - البرناس : جبل في اليونان ، الى الشمال الشرقي من دلفي ، مقام ابولون وريتا الشمس . «م»

الزواج ، عارضه بعواطف الانسان الطبيعية . وكما رأينا شيلر يعارض التجريدات الذهنية لعصر الانوار بالخيال الاغريقي ، كذلك نرى غوته يعارض الافكار والاتجاهات المستوحاة من تصور خاطيء وضيق للديانة المسيحية بتبرير الاغريق الاخلاقي والعاطفي للزواج . وبفن لا مستزاد عليه ، احاط لوحته بجو من القلق ، اذ ابقى القارئ جاهلا الى النهاية بحقيقة المرأة : اهي مينة ام حية ام شبح من الاشباح ، وبفن مماثل اختار لاشعاره وزنا اتاح له ان يقرن ببراعة الهزل الى الجد ، وهذا ما يوجب شعور القلق الذي تتركه المسرحية في نفس المرء ويزيده اضطرابا .

### ج - انحلال الفن الكلاسيكي في مضماره الخاص

قبل ان نتطرق الى التحليل المعمق للشكل الفني الجديد الذي تقع معارضته للشكل القديم خارج اطار التطور الذي ندرس هنا مراحلها الاساسية ، يجب ان تكون فكرة اوضح وادق عن التحول الذي تم في الفن القديم نفسه . ويمكن مبدأ هذا التحول في ان الروح - الذي كانت فرديته تعتبر حتى الان منسجمة مع الجوهرية الحقيقية للطبيعة والوجود الانساني ، والذي كان ، في حياته وارادته وانجازاته ، واعيا لهذا الانسجام - اقول : يمكن مبدأ التحول في ان الروح هذا بشرع من الان فصاعدا بالانسحاب الى لانهائي الحياة الداخلية ، ولكنه بدلا من ان يهتدي السى اللامتناهي الحقيقي لا يفلح الا في تحقيق انسحاب شكلي صرف وذي طابع متناه .

لندقق النظر من كتب في الاوضاع العينية التي تتجاسر والمبدأ الذي صفناه للتو . اول ما نلاحظه في هذه الحال الحقيقة التي سبق لنا الاطلاع عليها ، وهي ان مضمون الآلهة الاغريقية

كان الجانب الجوهري من الحياة ومن أعمال الانسان الواقعي . وعلى هذا النحو كان في مستطاع الانسان ، اذا ما تأمل الالهة ، ان يكون فكرة عن التعيين الاسمي للوجود وغرضه العام وهدفه الاعلى ، باعتبار ذلك كله له اساسه في الواقع . وبما ان تمثل الشكل الروحي مرتبطا بالواقع الخارجي كان واحدة من السمات المميزة الاساسية للفن الاغريقي ، فقد انتهى الامر بالتعيين الروحي المطلق للانسان الى ان يظهر بمظهر واقع موضوعي والى ان يفرض على الفرد واجب تحقيق توافقه مع جوهر هذا التعيين وكيته . وكان هذا الهدف الاسمي يتمثل بالنسبة الى الاغريقي في التوافق مع مصالح الدولة وواجبات المواطن ، وفي التزام جانب الوطنية الحية . وخارج اطار هذه المصالح ، لم يكن ثمة وجود لمصالح اخرى اسما واقرب الى الحق . بيد ان الحياة السياسية تتألف من تظاهرات خارجية ، اجلها بما هي كذلك قصر وعابر . ومن غير العسير ان نبين ان دولة تسود فيها مثل هذه الحرصة ، وتتماهى بمثل هذا التماهي المباشر مع جميع المواطنين الذين يقومون بأنشط دور في جميع الشؤون العامة ، لا يمكن الا ان تكون دولة صغيرة وضعيفة ، مقضيا عليها بالزوال اما لاسباب داخلية وإما لاسباب خارجية ، تاريخية صرف . وبالفعل ، ان ما هو خصوصي وذاتي لا يجد في مثل هذا الانصهار الحميم بين الفرد وعمومية الحياة السياسية الوسيلة التي تتيح له تأكيد ذاته من دون ان تتضرر بقدر او بأخر مصالح الدولة بنتيجة ذلك . بيد ان الخصوصية الذاتية ، المنفصلة على هذا النحو عن الجوهري وغير المتشربة بتمامها من قبله ، تنحط الى اناية طبيعية ، ضيقة ، محدودة ، تسلك طريقها الخاص وتنشد أهدافا لا تمت بصلة الى اهداف الكل ، وتفدو على هذا النحو على تلاشر واضمحلال للدولة ، بعد ان تكون قد اكتسبت القوة الذاتية التي تتيح لها ان تقف من الدولة هذه موقف معارضة سافرة . وفضلا عن ذلك يشعر

الفرد ، في قلب هذه الحرية وبفعلها تحديدا ، بحاجة تساوره الى حرية ارفع ، بالحاجة الى ان يكون حرا لا في الدولة فحسب ، نظير كل ما هو جوهري ، ولا بالقياس الى الاخلاق والقوانين السائدة فحسب ، بل كذلك في حياته الداخلية الخاصة ، بحيث يتاتي له ان يستمد معايير الجمال والعدل من معرفته الذاتية الخاصة . فالفرد يبني توكيد ذاته باعتباره ذا طبيعة جوهريّة ، ومن هنا يولد ، في قلب هذه الحرية ، طلاق جديد بين الغايات المفيدة للدولة وبين غايات الرعاية بوصفه فردا حرا . وتراجع بدايات هذا التناقض الى ايام سقراط ، بينما ادى الفسورور والانانية وشطط الديمقراطية والديماغوجية ، من جهة اخرى ، الى زعزعة الدولة الى حد لم يخف معه رجال من امثال افلاطون وكزينوفون (٧) قرفهم من الحال التي آلت اليها المدينة التي فيها راوا النور والتي اوكل فيها تسيير دفة الشؤون العامة الى رجال يجمعون الخفة الى الاستهتار وعدم المبالاة .

ان التعارض بين الروح المستقل في ذاته وبين الوجود الخارجي هو ما يميز اذن الظاهرة الانتقالية التي عنها نتحدث . فالروحي ، في هذا الانفصال عن واقعه الذي لا يعود يهتدي فيه الى ذاته ، يفقد روحيا مجردا ، لكن هذا الروحي المجرد ليس هو الله الشرقي الواحد والمجرد ، بل هو على العكس الذات الواقعية ، الواعية لذاتها ، التي تكتشف في داخليتها الذاتية كل شمولية الفكر والجمال والحقيقة والخير ، وهذا ، بدلا من ان يفتنيها بمعرفة العالم الواقعي ، يجعلها تعيش في حالة انفرادية مع

---

٧ - كزينوفون : مؤرخ وفيلسوف وقائد الفريقي ، كان من تلامذة سقراط ، قاد انسحاب العشرة آلاف مقاتل من الفرات الى البحر الاسود ووصف هذه المسيرة في كتابه «اناباز» او «الرحلة» . ولله كذلك «الهيبيون» و«كتاب الاقتصاد» ورواية تاريخية فلسفية (٤٣٠ - ٣٢٥ ق.م) . «٥»

افكارها وقناعاتها . ولو بقي هذا الوضع على ما هو عليه من دون ان يتخطى المعارضة التي حددنا سماتها ولو بقيت مظاهره المتعارضة بلا توفيق او لو كان محتما عليها ان تبقى كذلك ، لكان من طبيعة نشرية خالصة . ولكنه لم يمس كذلك بعد ، في الطور الذي نحن فيه . وبالفعل ، ان الاغريقي تحركه من جهة اولى ارادة ثابتة في عمل الخير ، وهو لا يتصور من سبيل آخر الى تحقيق هذه الرغبة ، هذه الإرادة ، هذه المطامح الا بممارسة الفضيلة ، والخضوع للآلهة القديمة ، والاخلاق والقوانين المتوارثة ؛ لكنه من الجهة الثانية غير راض بالمرّة عن الحياة الراهنة ، عن الحياة السياسية الفعلية السائدة عصرئذ ، ويظهر ميلا الى نبذ طرائق التفكير القديمة ، والى اطراح وطنية الازمنة الماضية وحكمتها السياسية ، وهذا ما يخلق بالضرورة تعارضا بين الداخلية الذاتية والواقع الخارجي . وبالنظر الى ان المدركات الاخلاقية ، المتناقلة بالتواتر ، ما عادت توفر له تلبية عميقة حقا ، فأنسه ينقلب على الخارجي ويتبنى ازاءه موقفا سلبيا ، معاديا ، تمليه الرغبة والنية في تغييره . وتكمن في اساس هذا حاجة داخلية تصطدم ، عندما تفصح عن نفسها على نحو واضح وصلب ، بعالم مسبق التكوين ومتعارض معها ، بواقع فاسد قيد انحطاط وانحلال تتناقض سماته جميعها مع الخير والحق ، لكن الفن هو الذي يتولى مهمة امتصاص هذا التناقض . وعندئذ يرى النور ، بالفعل ، شكل فني جديد ، ليس الفكر هو الذي يتولى فيه قيادة الصراع ضد هذا التناقض - وهذا ما يتركه الى حد كبير على ما هو عليه وبلا مساس - بل يدور فيه هذا الصراع على نحو يمثل معه الواقع نفسه ، في كل بطلانه وكل فساده ، وهو يدمر ذاته بذاته ؛ وبلاستناد الى هذا التدمير الذاتي تبذل المحاولات لظهور الحق وكأنه قوة ثابتة ودائمة ، ولتجريد اللامعقول واللاعقلاني من القدرة على التصدي المباشر لما هو حق في ذاته . تلكم هي رسالة

النوع الهزلي الذي طلقه أرسطوفانس على الجوانب الاساسية من واقع عصره ، واستخدم سلاحه بلا غضب وبصفو مزاج وتفكه .

### - ٣ -

## الهجاء

يبد أن هذا الامتصاص بواسطة الفن يبقى غير ناجع ولا فعال، لان الامر لا يعدو ان يكون هجوما على شكل **التناقض** ، ومثل هذا الهجوم لا يحقق تصالحا شعريا ، بل يكفي بأن يقيم بين حدي التناقض علاقات نثرية تعني ، على ما هو ظاهر للعيان ، نهاية الفن الكلاسيكي ، لانها تلغي الآلهة النحتية وجمل العالم السم الانساني سواء بسواء . لذا ينبغي علينا ان نبحث هنا عن كنه الشكل الفني الذي يظل يمتلك القدرة ، في هذا الطور الانتقالي، على التسامي الى نمط تمثلي يكون بحق في مستوى المهمة التي تفرض نفسها ، وعلى تحقيقها .

لقد رأينا ان نقطة انتهاء الفن الرمزي تمثلت في انفصال بين المضمون والشكل ، على اعتبار ان المضمون يتناثر الى عدد جم من الاشكال : التشبيه ، الحكاية الرمزية ، المثل الرمزي ، اللفز ، الخ . وان تكن علة انحلال المثل ، في الحالة التي تستأثر باهتمامنا هنا ، تكمن في انفصال من النوع نفسه ، فمن حقنا ان نساءل فيم يكمن الفارق بين الطور التقليدي الراهن والطور الذي كرس نهاية الفن الرمزي . هاكم ما يمكن لنا ان نقوله بصدد هذا الموضوع .

## ١ - الفارق بين انحلال الفن الكلاسيكي وانحلال الفن الرمزي

ان يكن ثمة وجود من البداية في الفن الرمزي والتشبيهي بحصر المعنى انفصال بين المدلول والشكل ، وهذا بالرغم مما بينهما من صلة وقاربة ، فانهما بالمقابل يحافظان ، واحدهما ازاء الآخر ، على موقف لا يتميز بشيء من السلبية ، بل هو اقرب الى الود بالاحرى ، وذلك بالنظر الى ان صلة القربى او التشابه بين سماتهما وصفاتهما هي التي تجعل التقريب بينهما ممكنا . واستمرار الانفصال في قلب هذا التقارب ليس الا تعبيراً عن عداء متبادل ، ولا نتيجة لانحلال عنيف يقصم اتحاداً حميماً في ذاته . وعلى العكس من ذلك يركز مثال الفن الكلاسيكي الى اتحاد كامل وانصهار تام بين كل من المدلول والشكل ، وكل من الفردية الروحية وتظهرها الكامل ، والانفصال بين حدي هذا الاتحاد الامثل لا يمكن الا ان يكون نتيجة لاستحالة استمرارهما كليهما في احدي المراحل في هذا الاتحاد وفي هذه الحالة من التوافق الذي لا يلبث ان يعقبه موقف عدائي لا توفيق فيه يقفه المضمون من الشكل ، والشكل من المضمون .

## ب - الهجاء

بنتيجة هذه العلاقات الجديدة طرأ تبدل على مضمون كلا الحدين ايضا . وبالفعل ، ان تجريدات او افكاراً عامة او تعاليم وإرشادات وقواعد تنطوي على ما يشبه العموميات المجردة هي التي تشكل في الفن الرمزي مضمون التمثيلات الحسية ؛ لكن ان بقي المضمون يتكون ، لدى الانتقال من الفن الكلاسيكي الى الفن

الرومانسي ، من افكار عامة وتجريدات وشعارات وحكم بناءة ،  
ذليست التجريدات بذاتها ، وبما هي كذلك ، هي التي تؤلف  
مضمون احد حدي التناقض ، وانما التجريدات كما توجد في  
الوعي الذاتي ، في الوعي المنطوي على ذاته والذي لا سند له غير  
ذاته . ذلك ان المطلب الاول لهذا الطور الانتقالي ان يتجلى  
الروحي ، الذي امكن للمثال ادراكه ، من تلقاء نفسه وكصفة  
مستقلة وثقة . ولقد كانت الفردية الروحية لعبت ، في الفن  
الكلاسيكي ، الدور الرئيسي ، وان كانت ، في مظهرها الواقعي ،  
غير قابلة للانفصال عن كينونتها - في - الهنا المباشرة . بيد ان  
المطلوب في الطور الانتقالي الجديد تمثيل فردية ما عادت تسعى  
الى توكيد هيمنتها على الشكل الذي هو غير مطابق لها وعلى الواقع  
الخارجي . وعلى هذا النحو يستعيد العالم الروحي ملء حريته ؛  
فقد انفصل عن الحسي وتجلي ، بحكم انطوائه على نفسه ، كذات  
واعية لا تلقى من تلبية لها الا في داخليتها . لكن هذه الذات ،  
التي تنحى عنها الخارجية بعيدا ، ليست هي بعد ، من وجهة  
النظر الروحية ، الكلية الحقة التي لا مضمون لها سوى **المطلق** في  
شكل الروحية الواعية ، وانما هي ، بسبب تعارضها مع الواقع ،  
ذاتية مجردة خالصة ، متناهية ، غير قائمة ولا راضية .

وبمواجهة هذه الذاتية ينتصب واقع متناه هو الآخر ، واقع  
يبدو بدوره حرا ، وبحكم ذلك تحديدا ، اي بحكم من ان الروحي ،  
المحوّل بتمامه الى داخلية ، ينسحب منه لكيلا يعود اليه ابدا ،  
اقول : بحكم ذلك يظهر هذا الواقع وكأنه واقع الالهة المهجور ،  
كانه عالم ساقط . وبهذه الصورة سيمثل الفن من الان فصاعدا  
الروح المفكر ، الذات من حيث هي ذات عارفة ومريدة للخسیر  
والغفيلة وان على نحو مجرد ، ومعارضة بضراوة للازمنة الحاضرة  
التي حلت بها آفة الانحطاط . وعدم قابلية هذا التناقض للحل  
- وهو التناقض الذي لا سبيل الى الفناء تبين الخارج والداخل  
فيه - يضيف على العلاقات بين هذين الحدين الطابع النثري الذي



تقدم بنا الكلام عنه . فصاحب الروح النبيلة والنفس الفاضلة ، الذي يجابهه عالم الرذائل والغباء برفض تحقيق صيوانه الواعية ، يشور بسخط غاضب او سخرية ناعمة او تهكم جارح على الحياة المتراية لناظريه ليندد او ليهزأ بالعالم الذي يتناقض تناقضاً صارخاً مع فكره المجردة عن الفضيلة والحقيقة .

ان الشكل الفني ، الذي يتلبسه تمثيل هذا التناقض السافر بين الذاتية المتناهية والعالم المنحط ، هو شكل الهجاء الذي ما استطاعت النظريات الشائعة ان تفهم قط طبيعته الحقيقية ، لانها ما درت قط في اي باب تصنفه . وبالفعل ، لا يمتّ الهجاء بأي صلة الى الملحمة ، كما انه لا يندرج في عداد الشعر الفني ، بالنظر الى ان ما يعبر عنه الهجاء ليس العواطف ، بل ما هو خير وضروري بحد ذاته بوجه العموم ؛ وبالرغم من ان الخصوصية الذاتية لا تتوانى عن تلوين هذا التعبير وعن اظهاره وكأنه التعبير عن الميول والنوازع الفاضلة للذات عينها ، فانه لا يسبح في ذلك الجو من الجمال الحر الذي يشكل مصدراً للمتعة الجمالية ، بل يحافظ على التفارق بين الذاتية ، بتوكيداتها المجردة ، وبين الواقع الخارجي ، فما هو بالتالي لا يعمل شعري ولا يعمل فني . ولهذا اذا اردنا ان نفهم وجهة النظر الهجائية ، فلا مناص من الامتناع عن اعتباره نوعاً شعرياً ، ومن وضعه في المكان الوحيد الملائم له كشكل انتقالي للمثال الكلاسيكي .

### ج - العالم الروماني

#### ارض الهجاء

بالنظر الى ان الانحلال التدريجي للفكرة ، منظورها اليه من وجهة نظر مضمونه الداخلي ، هو الذي يتظاهر في الهجاء ، فليس في اليونان ، بلد الجمال ، ينبغي ان نبحت عن الارض الحقيقية

التهجاء . فهذا النوع الادبي ، كما حددناه ، مناسب في المقام الاول للرومان . فما يميز روح العالم الروماني هو الدور الراجح الذي يلعبه فيه التجريد ، والقانون الجامد ، وانحطاط الجمال والاخلاقية الصافية ، وقلة الاحترام الذي تخصص به الاسرة ، وسيادة الاخلاق المباشرة والطبيعية ، وبصورة عامة ، تضحية الفردية المسلسلة قيادها للدولة والتي تجد ترضيتها المرامية في الخضوع البارد والوقور للقوانين المجردة . ولقد كان ميسداً الفضيلة السياسية ، التي استطاعت صرامتها الباردة ان تفرض نفسها في خاتمة الطاف على جميع الفرديات الانثوية الخارجية ، بينما خضع القانون الشكلي في روما بالذات لعملية اعداد وتوسيع طالت حتى ادق التفاصيل وازدهدا شأنها ، اقول : كان مبدأ هذه الفضيلة السياسية يتنافى تنافياً مطلقاً مع الفن الحقيقي . ولهذا عيّننا نبحث في رومان فن كبير ، حر وجميل . وانما في مدرسة الاغريق كان الرومان قد تعلموا ما كنه النحت والرسم والشعر الملحمي والفناني والمسرحي . وانه لما يلفت النظر ان التهريجيات الهزلية والـ *Fescennines* والـ *Atellanes* (٨) هي وحدها التي يمكن ان تعتبر ابداعات رومانية حقاً ، بينما كانت الهزليات الامتن بناء ، بما فيها هزليات بلاطس (٩) ، وهذا من دون ان نتحدث عن هزليات تيرنسيوس (١٠) ، محاكاة للهزليات

٨ - نوع من التمثيليات التهريجية ينسب الى مدينة اتيلا الرومانية . «م»

٩ - بلاطس : شاعر هزلي لاتيني ، تنسب اليه مئة وثلاثون مسرحية ، استقى موضوعاتها من الاغريق ، ولكنه غالى في الهزل فيها الى درجة الهرج (٢٥٤ - ١٨٤ ق.م) . «م»

١٠ - تيرنسيوس : شاعر هزلي لاتيني ، ألف ست هزليات ، قلدها فيها الاغريق ، واعتبره الكلاسيكيون المحدثون ، وبخاصة مولير ، نموذجاً يحتذى (١٩٠ - ١٥٩ ق.م) . «م»

الأغريقية أكثر منها نتاجا رومانيا أصيلا . وقد سبق لإنيوس<sup>(١١)</sup> أن قبس من المصادر الأغريقية وجعل الميتولوجيا نثرية . والشكل الفني الذي يعود دون سواه إلى الرومان هو ذو ماهية نثرية في المقام الأول : فقد أصابوا توفيقا مرموقا في الشعر التعليمي ، ذي المضمون الأخلاقي بوجه خاص ، وهو شعر لا يهدف العروض فيه والصور والتشابه وحسن البيان إلا إلى إضفاء شيء من الزخرفة والبهجة على التأمّلات العامة بحيث تلقى المزيد من القبول . بيد أن نوعهم المفضل كان الهجاء . وما سعوا إلى التعبير عنه في تلك الأهاجي المفخمة الجوفاء هو ، في المقام الأول ، سحقهم الفاضل على رذائل العالم الذي فيه كانوا يحيون . وهذا الشكل الفني ، النثري جوهرًا ، لا يمكن أن يتلبس ظاهرا شعريا إلا إذا صورّ العالم الفاسد وكأنه يصارع قساده الذاتي ، فاذا بهذا الفساد يزول ويختفي بحكم لامعقوليته المشتتة إلى حدها الأقصى . هكذا نجد هوراسيوس<sup>(١٢)</sup> ، الذي يستلهم في شعره الفناني الروح والأساليب الأغريقية ، يرسم في رسائله أو أهاجيه التي يشف فيها عن ذاته لوحة حياة لآخلاق زمانه ، يوضح فيها كيف تدمر حماقات عصره ومفاسده نفسها بنفسها بفعل الاختيار الآخرق للوسائل المستخدمة في تحقيقها . بيد أن الأمر لا يعدو أن يكون هزلا ناعما وتهكما يتسمان أكثر ما يتسمان بالرشاقة ، ولكنهما يفتقران إلى الطابع الشعري ويكتفیان بالهزء مما هو رديء . ويعارض غير الرذائل معارضة مباشرة بفكرة العسل

---

١١ - كوانتوس إنيوس : شاعر لاتيني . أغريقي الأصل ، له ملحمة **الهوليات** التي يروي فيها تاريخ روما ، وله كذلك مأسر وقصائد ذات نزوع فلسفي وأخلاقي (٢٢٩ - ١٦٩ ق.م) . «م»  
 ١٢ - كوانتوس هوراسيوس فلاكوس : شاعر لاتيني ، له «**القصائد**» و«**الرسائل**» لـ «الأهاجي» ، أعطى طابعا قوميا لأدب الرومان (٦٥ - ٨ ق.م) . «م»

والفضيلة المجردة ، وفي هذه الحال يتلبس السخط والغیظ والغضب والكره تارة شكل عموميات خطابية مجردة عن الفضيلة والحكمة ، وطورا شكل احتجاج روح نبيلة ، جُرحت فسي مشاعرها ، على فساد العصر وخنوعه ، وتارة ثالثة شكل معارضة لرذائل الحاضر بصورة اخلاق الماضي والحرية السالفة وفضائل العصر الفائت ، دونما كبير امل واقتناع ، ولا لهدف الا لهدف بيان ان الموقف الوحيد الذي يمكن ان يقفه المرء ازاء بؤس العصر الحاضر المخزي وأخطاره وتقلباته وغدم استقراره ، هو موقف اللامبالاة الرواقية والصلابة الداخلية لروح فاضلة . وينعكس هذا الاستياء ايضا ، وبالتوال ذاته ، في التاريخ والفلسفة الرومانيين . فسالوستس (١٢) يحتج على فساد الاخلاق الذي ما كان عنه بغريب ، ويبحث تيطس - ليفوس (١٤) ، رغم رشاقته الخطابية ، عن العزاء والترضية في رسم الازمنة الغابرة ؛ لكن تاقيطس (١٥) - هو الذي ندد بقوة وبجلاء لا يعرف الرحمة برذائل زمانه ، مدلا على سخط نبيل بقدر ما هو عميق ، ومتحاشيا اسلوب التفخيم الاجوف . اما بين الهجائين ، فان برسيوس هو

- 
- ١٢ - سالوستس : مؤرخ لاتيني ، طرد من مجلس الشيوخ بعد سلسلة من المفارقات الفاسحة ، وصار واليا على نوميديا وجمع ثروة كبيرة . وبعد وفاة قيصر انسحب من الحياة السياسية ووقف نفسه على التاريخ وكتب «حروب جوغرتا» و«مؤامرة كاتيلينا» وغيرها (٨٦ - ٣٥ ق.م) . «م»
- ١٤ - تيطس - ليفوس : مؤرخ لاتيني ، له كتاب في التاريخ المروماني من الاصول الى العام التاسع ق.م في ١٤٢ جزءا لم يصلنا منها سوى ٣٥ . وقد كان ممجبا بماضي روما وجمل من التاريخ عملا وطنيا (٦٤ او ٥٩ ق.م - ١٧ ب.م) . «م»
- ١٥ - تاقيطس : مؤرخ لاتيني ، له «الحوليات» و«التواريخ» و«جرمانيات» و«محاورة الخطباء» ، يتميز أسلوبه بالانضباط (٥٥ - ١٢٠ ب.م) . «م»

الذي يدل على أكبر قدر من سلاطة اللسان . وهو يتفوق على جوفيناليس (١٦) في لدغ الكلام . وفي زمن لاحق ، رفع السوري الاغريقي لوقيانوس (١٧) صوته بالاحتجاج المرح على كل شيء وعلى الجميع ، من فلاسفة وأبطال وآلهة ، وأبرز على نحو ممتع ومبهج الجانب الإنساني والفردى فيهم . لكنه كثيرا ما يسقط في الهدر ويلج الى حد لا يطاق على الخارجية الصرف لسمات الآلهة وأعمالها ، وهذا ما يجعل قراءته مملة ، ولا سيما بالنسبة اليها نحن المحدثين . ذلك ان ما كان يتطلع الى هدمه قد زال من الوجود منذ زمن بعيد بالنسبة اليها ، ونحن نعلم من جهة اخرى ان سمات الآلهة ، التي سعى الى الهزئ منها ، تحتفظ رغم مزاحه وتهكمه ، ومن وجهة نظر الجمال ، بقيمة خالدة .

ان عصرنا غير مؤات للنوع الهجائي . ولقد كان كوتا وغوته خصوصا جوائز لمكافأة افضل الاهاجي ، لكن نداءهما لم يلبس تجاوبا . فالنوع الهجائي يركز الى مبادئ صلبة لا تتفق وطبيعة عصرنا ، اذ املتها حكمة مجردة وفضيلة متزمتة ومكتفية بذاتها ، وهذا ما يجعلها تتناقض والواقع وتعجز عن المساهمة بفعالية ، وبوسائل شعرية حقا ، في زوال الجوانب القائمة والخاطئة من الحياة وتلاشيها امام نور الحق الباهر .

غير ان الفن لا يستطيع - ما لم يخن مبداه - ان يتمسك بهذا الانفصال بين التفكير المجرد والواقع الموضوعي الخارجى . فاللدائي ينبغي ان يجري تصويره لامتناهيا في ذاته ، موجودا في ذاته

---

١٦ - ديكيموس جونيوس جوفيناليس : شاعر لاتيني ، له «الاهاجي» التي يهاجم فيها اخلاق اهل زمانه (٦٠ - ١٤٠ ب.م) . «م»  
١٧ - لوقيانوس الشميشاطي : كاتب اغريقي من مواليد شميشاط بسورية ، له «معاودة الاموات» و«مجمع الآلهة» ، سفر من تقاليد عصره وآرائه المسبقة (١٢٥ - ١٩٢) . «م»

ولذاته ؛ ومع انه يفتي على وجود الواقعي رغم تعارضه مع  
الحقيقي، فليس بجائز له ان يجس نفسه في موقف سلبي محض  
ازاده ، بل عليه على العكس ان يسعى بجميع الوسائل الى الوصول  
الى التركيب بين الواقعي والحقيقي ؛ وانما بفضل هذا المعنى  
وهذا النشاط تتحقق الذاتية المطلقة ، بالتعارض مع الافسراد  
المثاليين للفن الكلاسيكي .

# الفن الروماني





## مخفف عن الرومانسي بوجه عام

بما ان شكل الفن الرومانسي يتحدد ، كما سبق لنا البيان  
بصدد الفن الرمزي والفن الكلاسيكي ، بالمفهوم الداخلي للمضمون  
المطلوب تمثيله ، فعلينا بادئ ذي بدء ان نسعى الى تكوين فكرة  
واضحة عن المبدأ الذي هو في أساس هذا المضمون الجديد ،  
يوصفه بوجه عام مضمونا مطلقا للحقيقة ، ولرؤية جديدة للعالم ،  
ولشكل فني جديد .

تتميز **بدايات** الفن بعيل الخيال الى التملص من إسار الطبيعة  
كيما يتجه نحو الروحية . لكن الامر لا يعدو ان يكون في هذا  
الطور محاولة يبدلها الروح ، الذي لا يكون قد وجد بعد المضمون  
الحقيقي الواجب اعطائه الفن والذي يجد نفسه مكرها بالتالي على  
الاكتفاء باللباس المدلولات الطبيعية اشكالا خارجية ، او باللباس  
الداخليات الجوهرية تجريدات متجردة من الدانية ، اقول : لا

يعدو ان يكون محاولة يبدلها الروح ليجعل من هذه الاشكال الخارجية والتجريدات مركز الفن بالذات . والحال غير هذه الحال في الفن الكلاسيكي . ففي هذا الفن تؤلف الروحية ، السامية الى توكيد ذاتها على حساب المدلولات الطبيعية ، اساس ومبدأ المضمون الذي يوفر له الطبيعي والجسماني والحسي الشكل الخارجي . لكن هذا الشكل ، بدل ان يبقى كما في المرحلة السابقة سطحيا ولامتعينا وغير قابل للنفاذ منه الى مضمونه ، تحدد على نحو اتاح للفن الاقتدار على بلوغ أعلى درجات الكمال ، وذلك من خلال إشرابه هذا الشكل بالروحية ، ومن خلال إضفاء صفة المثالية على الطبيعي عن طريق تحقيق الاتحاد الرائع بين الخارج والداخل وتحويل هذا الاتحاد الى واقع مطابق للروح في فرديته الجوهرية . وعلى هذا النحو ثبتت الفن الكلاسيكي موقعه بوصفه التمثيل الأكثر أصالة للمثال وابتداء ملكوت الجمال . فلا شيء يمكن ان يكون - ولن يكون أبدا - أجمل .

بيد انه يوجد مع ذلك شيء أرفع وأسمى من محض التمثيل الجميل للروح في شكل حسي ، مباشر ، حتى ولو كان مبتدعا من قبل الروح بالذات بوصفه مطابقا له . ذلك ان هذا الاتحاد ، المتحقق في العنصر الخارجي والمسيغ على الواقع الحسي وجودا مناسباً ومطابقاً ، يظل مع ذلك متعارضاً مع المفهوم الحقيقي للروح . فالسكون والهدوء اللذان تراءى للروح انه وجدهما في التظهير الجسماني لا يلبث ان يكتشف انهما عارضان ومؤقتان ، فيشعر بدفع متناظم الى الانكفاء على ذاته وإلى طلب السكينة في توافق ما مع ذاته . وتنحل كلية المثال ، البسيطة والمتينة في الظاهر ، وتمدو كلية مزدوجة: كلية الذاتي في ذاته وكلية التظاهر الخارجي ، علما بان هذا الازدواج مفروض فيه ان يتيح للروح الوصول الى سكينة أعمق عن طريق توافق أكثر حميمية مع دائرته الداخلية الخاصة . ولا يستطيع الروح ، المرتكز الى مبدأ

التطابق مع ذاته والى اندماج مفهومه وواقعه ، أن يهتدي السى  
وجود موائم لطبيعته الا في عالمه الخاص ، في العالم الروحي ،  
في روحه بالذات بما تنطوي عليه من مشاعر ، وباختصار ، في  
داخليته الاكثر حميمية والاعمق غورا . على هذا النحو يتولد لدى  
الروح وعي بان «آخره» ، وجوده كروح ، انما هو موجود فيه ،  
وبالتالي وعي بانه انما بلاتناهيته وبحريته يتمتع .

- ١ -

## مبدأ الذاتية الداخلية

ان ارتقاء الروح هذا نحو ذاته ، وهو الارتقاء الذي بفضل  
يجد في ذاته الموضوعية التي كان مضطرا حتى الان الى طلبها في  
العالم الحسي والخارجي ، والذي بفضل يكتسب الوعي والشعور  
باتحاده مع ذاته ، اقول : ان هذا الارتقاء يشكل المبدأ الاساسي  
للفن الرومانسي . وبهذا المبدأ يرتبط بالضرورة مبدأ آخر مؤداه  
ان جمال المثال الكلاسيكي ، وبالتالي الجمال في شكله الاكثر  
مطابقة للمضمون المطلوب التعبير عنه ، لا يمثل الهدف الاسمى  
والغاية الاخيرة للفن الرومانسي . ذلك ان الروح في المرحلة  
الرومانسية يعرف ان حقيقته لا تتمثل في القوص في الجسماني؛  
بل على العكس ، فهو لا يعي حقيقته الا بانسحابه من الخارج ليرتد  
الى ذاته ، وإلا يمزوفه عن العالم الخارجي الذي لن يجد فيه  
عناصر وجود مطابق . وحتى عندما يأخذ هذا المضمون الجديد  
على عاتقه مهمة المثول للعيان في شكل جميل ، فان الجمال ،  
بالمعنى الذي اعطيناه حتى الان لهذه الكلمة ، يظل بالنسبة اليه

محمولا ذاتويا ؛ انه يصير جمالا روحيا صرفا ، جمال الداخلية بما هي كذلك ، جمال الذاتية اللامتناهية والروحية في ذاتها .  
 لكن كما يلقي الروح مستقرا له في اللامتناهي ، فلا بد ان يتسامى الى ما فوق الشخصية الشكلية والمنتاهية ، الى المطلق؛ وبمباراة اخرى ، يجب ان يمثّل الروحي على انه مترع بالجوهري، وفي داخل هذا الجوهري على انه ذات محبوبة بمعرفة وبارادة لا تستمدهما الا من ذاتها . وعلى العكس من ذلك ، لا يجوز تصور الجوهري والحقيقي على انه محض ما وراء للانساني ، الامر الذي لا يوجب فسي هذه الحال سوى الغاء النزعة التشبيهية Anthropolatrie الاغريقية، وانما الانساني، بوصفه ذاتية واقعية ، هو ما ينبغي تبنيه كمبدأ ، الامر الذي يستوجب فسي هذه الحال ، على العكس ، وكما رأينا ، نزعة تشبيهية اكمل وأمثل .

## - ٢ -

### العناصر الاساسية لمضمون الفن الرومانسي وشكله

فيما يتعلق بالعناصر الرئيسية التي يشتمل عليها هذا التعمين الاساسي ، ما علينا الا ان ندرس ، بصورة عامة ، الشكل ومجمل المواضيع التي يطرا عليها تعديل بفعل المضمون الجديد للفن الرومانسي .  
 يتكون المضمون الحقيقي للفن الرومانسي من الداخلية المطلقة،

ويتكون شكله المطابق من الذاتية الروحية الواعية لاستقلالها وسؤدها وحريتها . وهذا اللامتناهي وهذا الكلي الوجودان في ذاتهما ولذاتهما ينطويان على موقف سلبي مطلق ازاء كل خصوصية ، على توافق بسيط مع الذات يجهل كل انفصال وكل سيورات الطبيعة ، مع تعاقب الولادة والاضمحلال والإنيمات ، وكل تحديد للحياة الروحية ؛ وهذا الموقف يترتب عليه ارجاع جميع الآلهة الخصوصية الى تمام محض وحميم مع الذاتية الروحية . وقد نجم عن ذلك خلق الآلهة المتعددة التي التهمت نار الذاتية ، وبدلا من الشرك النحتي بات الفن لا يعرف من الآن فصاعدا سوى إله واحد ، روح واحد يتمتع بسيادة مطلقة ، روح واحد يريد ذاته ارادة مطلقة ويعرف ذاته معرفة مطلقة ويتحد مع ذاته اتحادا حرا ومطلقا ، بدل ان يتحلل الى مجموعة من شخصيات ووظائف خصوصية لا رابط يجمع بينها سوى رابط ضرورة غامضة مبهمة .

بيد ان الذاتية المطلقة بما هي كذلك ما كانت لتكون في متناول الفن وما كانت لتصدر الا عن الفكر لولا انخراطها ايضا - كيما تكون ذاتية واقعية مطابقة لمفهومها - في الواقع الخارجي لترد ، من ثم ، الى ذاتها . وبفضل هذا الانتقال الى الواقع ، بفضل هذا الاحتكاك المباشر والحميم معه يتكشف **الطلق** على انه **الطلق** الحقيقي والاصيل ويغدو بالتالي في متناول الادراك والتمثيل الفني ، بدلا من ان يظهر بمظهر **إله** لا غاية لنشاطه الا ان يخفض من شأن الطبيعة والوجود الانساني على حد سواء ، وصولا الى حذفهما وإلغائهما ، من دون ان يتظاهر فيهما بوصفه ذاتية واقعية وإلهية فعلا وواقعا .

غير ان وجود الله ليس واقعة طبيعية وحسية بما هي كذلك، وانما واقعة تتجاوز الحسي ؛ انه الحسي وقد صار ذاتية روحية، وهذه بدلا من ان تفقد في تظاهرها الخارجي طابعمها **الطلق** ، يتاتي لها بفعل هذا التظاهر ونتيجة له اليقين والثوق بواقعيتها

من حيث هي **مطلق** . اذن فآله ، في حقيقته ، ليس محض مثال يولده الخيال ، بل أنه يتدخل في تناهي الواقع الخارجي ، المنسوج من المصادفات والطوارئ، من دون أن يكف عن أن يكون، ومن دون أن يكف عن أن يعرف أنه في قلب هذا الواقع هو الجوهر الالهي الذي يبقى لامتناها في ذاته والذي يكون هو ذاته مصدر هذا اللاتناهي . ونظرا إلى أن الفرد الواقعي يفسد على هذا النحو تظاهر الله ، يصير للفن ، بحكم ذلك ، الحق في استعمال الشكل الانساني الخارجي للتعبير عن **المطلق** ، وهذا بالرغم من أن المهمة الجديدة التي تقع من الآن فصاعدا على عاتق الفن تتمثل لا في تمرير كل الداخلية في الخارجية الجسمانية ، ولا في حمل هذه على امتصاص تلك ، بل على العكس في صيانة استقلال الداخلية ، وفي جعل الوعي الروحي لله قابلا للادراك في الفرد . والآناء المتنوعة التي تتألف منها كلية هذه الرؤية للعالم ، من حيث هي كلية الحقيقة ، تمثل من الآن فصاعدا للعيان بوصفها تظاهرات انسانية مبتونة الصلة بتظاهرات المراحل السابقة التي كان شكلها ومضمونها يمثلان إما بعواضيع طبيعية ، كالشمس والسماء والأفلاك ، الخ ، وأما ، كما لدى الإغريق ، بآلهة تشع جمالا ، وبأبطال ومآثر وأفعال ذات صلة بالواجبات التي توجبها الأخلاق العائلية أو الحياة السياسية ؛ لكنما الشخص الفردي ، الواقعي ، المحبو بحياة داخلية ، هو الذي يكتسب قيمة لامتناها ، بوصفه المركز الاوحد الذي تنهيا فيه وتشع منه الآناء الاولية للحقيقة المطلقة التي لا تتحقق الا من حيث هي روح .

وحينما نقارن طابع الفن الرومانسي ، على نحو ما حددناه به، بطابع الفن الكلاسيكي ، الذي وجد اكمل تعبير له في النحت الإغريقي ، نلاحظ أن الهيئة النحتية للآلهة لا تعبر عن حركات ونشاط الروح الذي يبارح دائرة تمثيله الخارجي لينكفيء على ذاته ويرجع إلى كينونته — ل — ذاتها الداخلية . صحيح أن ما

هو متغير وعرضي في الفردية الاختبارية يتقلص الى حده الأدنى في أشكال الآلهة الجميلة تلك ، بيد ان ما تفتقر اليه هو الذاتية الموجودة لذاتها ، العارفة ذاتها والمريدة ذاتها . وتتجلى هذه الثغرة ، خارجيا ، بافتقار التماثيل الى نور البصر ، هذا البصر الذي به تفصح النفس عن ذاتها بملء بساطتها . وما استطاعت حتى انجح آثار النحت الجميل ان تنجو من هذا العيب ، بمعنى ان داخليتها لا تشف عن ذاتها بما هي كذلك وفي تلك الحالة من التركيز الروحي التي لا يمكن لغير العيين ان تشف عنها . ونور النفس هذا ، بدلا من ان ينبثق من التماثيل ، انما يخص المشاهد الذي لا تكون نفسه بحضرة نفس ولا عينه بحضرة عين . لكن الله في الفن الروماني هو الله الذي يرى ، الله الذي يعرف انه هو الله ويمتلك ذاتية داخلية ، الله الذي تنفتح داخلية وتتكشف لداخلية المؤمنين . وبالفعل ، ان السلبية اللامتناهية وانكفاء الروحي على ذاته يلفيان انتشاره الكامل في الجسماني ؛ فالذاتية هي النور الروحي الذي ينير ذاته بذاته ، ويضيء حيثما لم يكن وجود في السابق لغير الظلام ؛ وبينما لا يستطيع النور الطبيعي ان ينير سوى موضوع ، فان مضمار النور الروحي وموضوعه هو ذاته ، اي الذاتية العارفة ذاتها بما هي كذلك . لكن بالنظر الى ان هذه الداخلية المطلقة تتلبس في كينونتها - في - الهنا الواقعية مظهرا انسانيًا ، وبالنظر الى ان الانساني يرتبط بدوره بمجمل العالم الذي هو جزء منه ، ينجم عن ذلك تعدد كبير سواء أفسى أشكال الذاتي الروحي ام في أشكال الموضوعي العيني والخارجي الذي يتعرفه الروح على انه تابع له .

ويمكن لواقع الذاتية المطلقة ، المتشكل على هذا النحو ، ان يتظاهر ، شكلا ومضمونا ، بكيفيات ثلاث :

١ - نقطة الانطلاق الاولى سيقدّمها لنا **الطلق** نفسه ، المطلق الذي يحقق ذاته ويؤكد ذاته ويعرف ذاته باعتباره روحا . والهبة الانسانية تمثّل على نحو يمكن تسمّيها معه للحال بوصفها إلهية

الانتماء . والانسان لا يطرح نفسه على أنه محض انسان ، ذي طبع انساني محض واهواء محدودة وغايات وانجازات عارضة ، وذي وعي بالله ، وانما على انه هو الله ذاته ، الواحد والكل ، الذي تكشف حياته وآلامه وولادته وموته وبعثه حتى للوعسى المنتاهي ما كنه الابدی واللامتناهي بموجب الحقيقة . ويمثل الفن الرومانسي هذا المضمون في قصة المسيح ووالدته وتلامذته ، وكذلك سائر من حل عليهم الروح القدس وقبسوا من الوهيته . وبالنظر الى ان الله ، من حيث انه **الكل** ، هو الذي يتجلى فسي الحياة الانسانية ، فان الواقع الذي يكشف عنه هذا التجلي ليس محدودا بالكينونة - في - هنا ، الفردية والمباشرة ، للمسيح ، بل يمتد ليشمل الانسانية قاطبة ، هذه الانسانية التي فيها يفصح روح الله عن حضوره وفيها يبقى على وفاق مع ذاته . وامتداد حدس الروح هذا بذاته ، كينونة الروح في ذاتها ولذاتها هذه ، يعني الوثام وتصالح الروح مع ذاته في موضوعيته ، كما يعني ولادة عالم إلهي ، ولادة مملكة لله يستطيع فيها الالهي ، الذي يحايثه مبدأ التصالح مع واقعه ، ان يحقق هذا التصالح بتمامه ، ويحقق معه تماهيه الكامل مع ذاته .

ب - لكن ان يكن لهذا التماهي ، من حيث هو حرية روحية ولاتناه ، ميرره وجذوره في ماهية **المطلق** بالذات ، فان التصالح الذي ينجم عنه هذا التماهي ليس فعلا مسبق الوجود في الواقع الدنيوي ، الطبيعي والروحي ، بل يتم على العكس بفضل تسامي الروح الذي يتحرر من تناهي كينونته - في - هنا المباشرة ليرقى نحو حقيقته . ولكي يتوصل الروح الى ذلك ، ويحقق كليته ويستعيد حريته ، لا بد له ان يبدأ بالانفصال عن ذاته وبمعارضة تناهيه باللامتناهي في ذاته . وانما بفضل انفصاله هذا عن ذاته وبنتيجته ، هذا الانفصال الذي هو مصدر وعلة كل ما هو سلبی وردیء وشریر في الوجود الطبيعي ، المتناهي والمباشر ، يقدو



الروح قادرا على تحطيم السلاسل التي تشد وثاقه الى هذا الوجود ليدلف من ثم الى مملكة الحقيقة والفطنة . الامر اذن هنا امر نشاط ، حركة للروح ، سيرورة منسوجة من الصراعات والمعارك المتسمة اساسا بالالم والموت والاحساس المؤلم بالمعدم ، وبعبادات الروح والجسم . وبالفعل ، وكما ان الله يشرع بأن ينبذ بعيدا عنه الواقع المتناهي ، كذلك فان الانسان المتناهي ، الذي تكمن نقطة انطلاقه خارج مملكة الله ، تتحدد مهمته بالارتقاء الى الله ، بالتححرر من المتناهي ، مما هو بلا قيمة ، ليصير ، بفضل هذا التدمير لواقعه المباشر ، الواقع الحقيقي الذي موضعه الله بتظاهرة كإنسان . والالم اللامتناهي الذي يواكب هذه التضحية بالذاتية ، الالم والموت اللذان نحتهما جانباً ، بطريقة او باخرى ، تمثلات الفن الكلاسيكي ، يتلقيان في الفن الرومانسي فقط طابعا من اللزوم والضرورة . ولا يسعنا ان نقول ان الاغريق قد ادركوا المدلول الماهوي للموت . فيما انهم ما كانوا يرون من شيء سلبي في ذاته لا في الطبيعية بما هي كذلك ، ولا في مباشرة الروح المقترن بالجسماني ، فقد كانوا يعتبرون الموت انتقلا مجردا ، لا خوف فيه ولا رهبة ، ومحض توقف وانقطاع لا تترتب عليه اي عواقب اخرى متعلد سيرها بالنسبة الى الفرد المتوفى . لكن حين تكتسب الذاتية ، بوصولها الى الكينونة — في — ذاتها الروحية ، اهمية جوهرية ، فان النفي الذي يستتبعه الموت يفدو نفيا لهذه الذاتية عينها ، وهذا ما يضافي عليه صفة الرهبة ؛ فهو يفدو موت النفس التي يكتب عليها الشقاء المطلق واللعنة الابدية ، بحكم اقصائها من الان فصاعدا والى الابد عن كل سعادة بالنظر الى انها تكون قد صارت سلبية في ذاتها ولذاتها. ولكن بما ان الفردية الاغريقية ، منظورا اليها كذاتية روحية ، لا تمزو الى نفسها مثل تلك القيمة ، فمن الطبيعي ، والحالة هذه ، ان يتجلى لها الموت في مظهر من الصفو ، اذ ان الانسان لا يتناهب الخوف الا على الاشياء التي يعزو اليها قيمة سامية . والحال ان الحياة لا

تكتسب بالنسبة الى الوعي قيمة لامتناهية الا متى خالغ الذات ، التي تعتبر ذاتها واقعا روحيا ، واعيا ، فريدا ، شعور بالرهبة ازاء فكرة ان الموت لا يمكن ان يكون له من مفعول آخر سوى حذف هذا الواقع الايجابي والفائه ، وازاء فكرة ان الموت لا يمكن ان يعني شيئا آخر سوى نفي هذا الواقع الايجابي . بيد ان الموت ليس له في الفن الكلاسيكي ، بالمقابل ، المدلول الايجابي الذي يتلفاه في الفن الرومانسي . وانما مع تقدم التفكير والوعي الذاتي فحسب . كما لدى سقراط على سبيل المثال ، يرتدي الخلود معنى اعمق ويفدو تلبية لحاجة اكثر تطورا . حين يملن اوليسس في العالم السفلي (الاولمبية) ، النشيد الحادي عشر ، الايات ٤٨٢ - ٤٩١) ان آخيل اسعد حالا من جميع اولئك الذين عاشوا قبله وسيعيشون بعده ، لانه ان كان فيما نف قد أحيط بالتكريسم والتوقير على غرار الآلهة فقد اضحى من الان فصاعدا ملكا على الاموات ، يرد آخيل ، الذي ما استطاب كثيرا هذه السعادة على ما يبدو ، راجيا اوليسس ألا يعود الى التلفظ بكلمة واحدة بهدف تعزيته عن الموت ، لانه لو خير لكان اختار ان يكون خادما أجرا لدى رجل فقير على ان يكون ملكا على الاموات . أما الفن الرومانسي فيمثل الموت ، على العكس ، وكأنه صبوة للنفس الطبيعية وللذاتية المتناهية ، صوة ما هي بسلية الا ازاء ما هو سلبي في ذاته ، وهدفها الفاء ما هو مجرد من القيمة ، وتحرير الروح من تناهيه وازدواجه ، وكذلك مصالحة الذات روحيا مع المطلق . في نظر الاغريق ، كان الوجود الطبيعي ، الخارجي ، الدنيوي هو وحده الوجود الايجابي ، ولم يكن الموت الا نقيضه المحض . هكذا كانوا يتصورون الموت الفاء ، حذفا للواقعي المباشر . لكن للموت في الرؤية الرومانسية للعالم مدلول النفسية ، اي نفي السلبي ، وهذا ما يحوله الى مدلول ايجابي ، مدلول تحرر الروح من طبيعته المحض ومن تناهيه المتنافي مع مفهومه .

هكذا يعقب المِ الدائية المحتضرة وموتها اكفساء على الذات ، والرضى ، والفبطة ، والوجود الايجابي والمطمئن الذي لا يمكن للروح بلوغه ، الا بتبديده الجو السلبي الذي يعزله عن الحقيقة وعن الحياة طبقا للحقيقة . وليس المقصود هنا الموت الذي ينزل بالانسان وكأنه قدر طبيعي ، وانما هي سيرة لا بد للروح من اجتيازها ، حتى بمعزل عن ذلك النفي الخارجي ، كما يرقى الى حياة هي حياة بحق معنى الكلمة .

ج - المظهر الثالث لمالم الروح المطلق هذا يتمثل بالانسان ، وذلك بقدر يبقى حبيس حدود الانساني فلا يتجاوزها ، بدلا من ان يكون هو ذاته تظاهر **المطلق والالهي** وبدلا من ان ينجز هو ذاته سيرة الارتقاء نحو الله والتصالح معه . وفي هذه الحال يتكون المضمون من المتناهي بما هو كذلك ، علما بأن هذا اللفظ ينطبق على الغايات الروحية وعلى الاهتمامات الدنيوية وعلى الاهواء والمنازعات والالام والافراح والآمال والتلبات انطباقه على الطبيعة بكل غنى ظاهراتها الخصوصية . بيد انه ثمة طريقتان في تصور هذا المضمون . فمن جهة اولى يستطيع الروح ، بالفعل ، ان يتصرف في هذا المضمار وكأنه يتقدم ضمن بيئته المشروعة ، القمينة بأن توفر له جميع التلبات التي يمكن له ان يطمح اليها ، وهو يفعل ذلك من دون ان يقيم اعتبارا لغير طابعه الموجب ، ليتظاهر من ثم من جديد في رضاه وداخليته الايجابيين . لكن من الممكن للمضمون عينه ، من جهة اخرى ، ان ينحط الى حالة من العرضية المحض التي لا يمكن ان تطمح في أي استقلال او سؤدد، على اعتبار ان الروح لا يجد فيها نمط وجوده الحقيقي ولا يسمعه ان يحقق وفاته مع ذاته الا اذا سلك مسلكا سلبيا ازاء تناهسي الروح والطبيعة هذا .

## كيف يعالج الفن الرومانسي مضمونه

١ - يتقلص حضور الالهى فى الفن الرومانسى تقلصا ملموسا، كما رأينا . فالطبيعة أولا تتعزى ، بالفعل ، من طابعها الالهى ، وتفقد البحار والجبال والوديان والسيول والنباتىع والزمان والليل ، وكذلك سائر سيرورات الطبيعة ، قيمتها كوسائل لتمثيل **الطلق** وكأجزاء مكونة منه . كما لا تعود التشكلات الطبيعية تخضع لعملية توسيع رمزى ؛ ولا تعود اشكالها وتظاهراتها تمدّ صالحة للتعبير عن سمات إله من الآلهة . والحق ان المشكلات الكبرى ، ذات الصلة بنشوء العالم وأصل الانسان ومصيره وغايات الطبيعة، والمحاولات المبذولة لحل هذه المشكلات بمساعدة تمثيلات نحتية ، قد فقدت جميعها مبرر وجودها ابتداء من اللحظة التى تجلّى فيها الله فى الروح ، وحتى فى اندائرة الروحية ابتداء من اللحظة التى وجه فيها العالم الحسى والمتعدد الألوان ، بأشخاصه وأعماله وأحداثه ذات القسمات الكلاسيكية ، أشعته كلها نحو **محرّق المطلق** وحده ، بقصته الخالدة عن الفداء . وبذلك يكون المضمون كله قد تكثف وتركز وتموضع فى داخلية الروح ، فى الإحساس ، فى التمثل ، فى النفس التى تصبو الى الاتحاد مع الحقيقة وتسعى الى استحضار الالهى وتثبته فى الذات . والغايات والمشاريع التى تعقد العزم على تحقيقها فى هذا العالم ليست من هذا العالم ، أو ان مشروعها الأساسى يكمن بالأحرى فى صراع الانسان الداخلى ضد نفسه بغية التصالح مع الله ، وبهدف تحقيق الشخصية والحفاظ عليها، وتمثيلها فى مظهر الالهى . والبطولة التى يمكن ان ينطوي عليها

هذا الصراع وهذه الصبوات ليست بطولية تستن لذاتها قوانينها وتفرض مؤسسات وتخلق أو تغير أوضاعا ومواقف ، وإنما هي بطولية انصياع ، تواجه أوضاعا سابقة الوجود وجاهزة ، وتقنع على عائقها مهمة وحيدة هي ضبط الزماني بدالة هذه الأوضاع وتطبيق الوصايا الصادرة عن سلطة عليا ، موجودة في ذاتها ولذاتها ، على أشياء العالم الفاني والزماني . لكن بالنظر الى ان هذا المضمون المطلق متركز في بؤرة النفس الذاتية ، وإلى ان السيرة برمتها تتم من الآن فصاعدا في صميم الانسان ، فان دائرة المضمون تتعرض لتوسيع جديد يأخذ هذه المرة بـمعدا لامتناها . فهو يفتح في شكل تمدد لا حد له من الاشكال . وبالفعل ، وعلى الرغم من ان تلك القصة الموضوعية ، قصة الفداء ، تؤلف الجانب الجوهري من النفس ، فان الذات تجوبها في الاتجاهات كافة ، إما توكيدا على نقاط بعينها ، وأما بقية اضافة بعض القسمات الانسانية اليها ، علاوة على انها قادرة على التماهي مع الطبيعة لتجعل منها بيئة للروح وحلبة له ولتستخدمها برسم هدف كبير أوحده . وينجم عن ذلك اغتناء لامتناه للروح . وبفضل هذا الاغتناء يمتلك القدرة على التكيف مع الظروف والاضاع الأكثر تنوعا . وحين يخرج الانسان من دائرة **الطلق** هذه ليختلط بأشياء العالم ، يجد نفسه بمواجهة اهتمامات وغايات يكون تعدادها أكبر وتكون المشاعر والعواطف المتصلة بها أكثر تنوعا اذا ما كان الروح قد اكتسب من قبل عمقا أعظم ، الشيء الذي يتيح له ان يتصدى ، في تفتح ، لمواجهة منازعات وتمزقات وفورات أهواء متضاعفة الى ما لانهاية ، وان يعرف ، بحكم ذلك ، جميع درجات الرضى . ان **المطلق الكلي** في ذاته ، كما يعرض ذاته للوعي الانساني ، هو الذي يؤلف المضمون الداخلي للفن الرومانسي ، وهذا الفن يجد بالتالي مادة له لا تنفد ولا تنضب في الإنسانية جمعاء وفي مجمل تطورها .

ب - بيد ان الفن الرومانسي لا يمثل هذا المضمون بصفته

فنا ، كما يفعل الى حد كبير الفن الرمزي ، وعلى الاخص الفن الكلاسيكي بألته المثالية ؛ بل انه اذا كان يعطي مضمون الحقيقة شكلا فنيا ، فلا يجوز ان ننسى ان هذا المضمون كان له وجوده السابق خارج الدائرة الفنية ، وذلك في التمثل والاحساس . ان الدين ، بوصفه الوعي العام للحقيقة ، يشكل المسلمة الاساسية للفن الرومانسي ، وتظاهراته الخارجية والحسية تعرض ذاتها للوعي الفعلي في شكل احداث ووقائع ثرية ذات راهنية مباشرة . وبالفعل ، وبالنظر الى ان مضمون الوعي الذي حل على الروح ما هو الا الطبيعة المطلقة والابدية للروح المنفصل عن الطبيعية بما هي كذلك والمزدي بها ، ينجم عن ذلك ان المظاهر التي يتألف منها العالم الخارجي لا يمكن ان تكون غير ظاهرات عالم عرضي انسحب منه المطلق ليتركز في الروحي والداخلي وليغدو الحقيقة في ذاتها ولذاتها . هكذا يندو الخارج والداخلي عنصريا حياديا : لا يحضه الروح اي ثقة ، ولا يسهه ان يطيل المكوث عنده . وكلما ازداد اقتناعا بأن شكل الواقع الخارجي لا يليق به ، ضعف ميله الى البحث عن تلبية فيه ، وضؤل استعداده للاقترب منه ولانجاز تصالحه معه .

ج - لهذا لا يتجاوز الفن الرومانسي ، في تمثل الظاهرية الخارجية ، حدود الواقع العادي والمبتذل ، ولا يتهب ان يضع يده على العالم الواقعي وان يملكه بكل عيوبه ونواقصه وبكل تحدده وتوضحه المتناهي . وبذلك تطوى صفحة الجمال المثالي الذي كان يعرف كيف يرفع انظار من يتأمله الى ما فوق الزمن وكيف يرأىء بوهم الخلود والافناء ، وكيف يمسك بجمال الوجود ويثبت عبر تظاهراته المعكدة والمشوهة . فالفن الرومانسي ما عاد يطمح الى تصوير الحياة في حالة صفوها اللامتناهي ، والى تظهير النفس من خلال تجسيدها في جسم ، كما لم يعد هدفه الحياة بما هي كذلك ، المطابقة اتم المطابقة لمفهومها ، بل انه يشيح بالعكس عن ذروة الجمال هذه ، ليضع نصب عينيه داخلية

كل ما هو عرضي في التشكلات الخارجية ، وليبوء السمات  
المميزة لما هو نقيض الجمال مكانة لامتناهية السمو .

علان اثنان يواجهاننا اذن في الفن الرومانسي : عالم روحي،  
كامل في ذاته ، للنفس المطلقة، المتصالحة مع ذاتها، عالم التكرار  
البدائي للولادة والزوال والانبعث المفضي الى انكفاء الروح على  
ذاته والى تمتعه بالحياة الحقيقية الصنفاية ؛ ومن الجهة المقابلة  
العالم الخارجي بما هو كذلك ، هذا العالم الذي يفدو ، نتيجة  
تراخي الروابط التي تربطه بالروح ، واقعا اختباريا تماما ، لا  
ينطوي شكله على اي اهمية بالنسبة الى النفس . لقد كان الروح  
في الفن الكلاسيكي يسيطر على الظاهرة الاختبارية ويتغلب  
فيها من اولها الى آخرها، اذ من معينها كان يقبس واقعه الامثل .  
اما ابتداء من الان فان الداخلية تبدي عدم اكتراث بنمط تمثل  
العالم الخارجي ، لان ما هو مباشر وفوري غير جدير بإثارة اهتمام  
النفس ولا يساهم بشيء في غيبتها . فيكف الخارج عن ان يكون  
صالحا للتعبير عن الداخل ، واذا ما لجئ اليه مع ذلك لهذا  
الفرض ، فان المهمة التي تعزى اليه في هذه الحال هي بالضبط  
بيان ان العالم الخارجي لا يمكن ان يكون مصدرا للتلبية والرضى،  
والالاحاح على الاهمية التي ينبغي التسليم بها للداخلية ، للنفس،  
لعالم العواطف . والفن الرومانسي ، بسلوكه هذا المسلك ، يترك  
للعالم الخارجي حريته تامة ، فلا يفرض عليه اي إكراه ولا يخضعه  
لاي اختيار ، ولا يبعد عن تمثيلاته الاشياء الدارجة الشائعة من  
ازهار واشجار ، بله الاشياء المبتذلة كالادوات المنزلية وكسل  
الجانب العرضي والعارض من الطبيعة . لكنه اذ يقبل بهذا  
المضمون لا ينسى ابدا ان هذه محض مواضيع خارجية ، اي  
حيادية ومبتذلة ولا قيمة لها ولا شأن الا بقدر ما تتصل بالنفس،  
وبقدر ما تعبر عن الداخلية بما هي كذلك ، وبقدر ما تشف عنها،  
لا في اتحادها مع الخارجية ، ولا حتى في انصهارها التام بقدر  
او بآخر معها ، وانما في اتصالها ، في توافقها التام والكامل مع

ذاتها . وما الاستدخال المغالى به الى هذا الحد سوى الخارجي  
المعري ، ان جاز القول ، من خارجيته الموضوعية ، الخارجي  
الذي صار لا يُنظر ولا يقع تحت ادراك الحواس ، الخارجي الذي  
أسمى محض صوت منبثق عن مصدر خفي ، محض طيران محلق  
فوق المياه ، محض موسيقى تنتشر موجاتها في عالم لا يشكل ،  
بظواهراته المتنافرة ، سوى انعكاس واهن لكيونة النفس التي هي  
كيونة - في - ذاتها .

تلخيصا لهذه العلاقة بين المضمون والشكل في الفنون  
الرومانسي سنقول انه حيثما يظهر في مظهره الصادق الاصيل  
تكن النبوة الاساسية للفن الرومانسي من طبيعة موسيقية ، بل  
من طبيعة فثائية اذا ما اخذنا بعين الاعتبار المضمون المحدد  
للممثل ، وذلك بحكم الشمولية التي تبلغ فيه اعلى درجاتها  
وبحكم من ان النفس ، الساعية الى التعبير فيه عن ذاتها ، لا  
تنقطع عن البحث والتنقيب في أعماقها الاكثر حميمية . والحق  
ان الفثائية تؤلف السمة الاساسية ، الجوهرية ، للفنون  
الرومانسي ؛ ونحن تلقاها حتى في الملحمة والدراما ، بل حتى في  
الاعمال التشكيلية التي تحيط بها الفثائية كما لو انها هالة ، انبثاق  
ضبابي للنفس ، اذ ان النفس والروح لا يخاطبان في جميع  
ابداعات هذا الفن سوى النفس والروح .

انطلاقا من هذا التعريف العام للفن الرومانسي سنتبنى ،  
في العرض الفصل التالي ، التقسيم التالي :

سنتكلم اولا عن مظهره الديني ، على اعتبار ان قصة الفداء  
وحياة المسيح وموته وبعثه تشغل فيه مكانة ممتازة . وبصدد  
هذه النقطة يتمثل التعمين العام في وقوف الروح موقفا سلبيما  
ازاء مباشرته وتناهيته ونجاحه في التغلب عليهما ، كما يتمثل  
في توكيد الروح لذاته ، بفضل هذا الانعتاق ، بوصفه لامتناهيا  
ومتمتعا باستقلال مطلق في مضماره الخاص .  
ثانيا ، ما ان يتحقق هذا الاستقلال ، بفضل ثاله السروح



وارتقاء الانسان المتناهي نحو الله ، حتى يمتد ليشمل اشياء العالم الارضي . انها الذات بما هي كذلك ، وقد صارت ايجابية حيال ذاتها ، واكتسبت فضائل تتصل بهذه الذاتية الايجابية وتؤلف من الآن فصاعدا جوهر وعيها ومعنى وجودها : الشرف ، الحب ، الولاء ، الشجاعة ، اهداف الفروسية الرومانسية وواجباتها .

اما مضمون الفصل الثالث وشكله فيمكن وصفهما اخيرا تحت هذا العنوان العام : **الاستقلال الشكلي للخصوصيات الفردية** . وبالفعل ، ان تكن الذاتية قد توصلت الى درجة امسى معها الاستقلال الروحي بشكل بالنسبة اليها الجوهر ، فان المضمون الخاصوي الذي ستمارس من خلاله استقلالها لا بد ان يشاركها هذا الاستقلال ؛ لكن بالنظر الى ان هذا المضمون لا يندرج في عداد جوهرية الحياة الذاتية ، اي دائرة الحقائق الدينية بما هي كذلك ، فان استقلاله لا يمكن الا ان يكون شكليا . وبالمقابل ، فان الظروف والاضاع الخارجية والاحداث في ترابطاتها وتعقيداتها ستستعيد حريتها وستسلك طريقا محفوا بالمجازفات ، متعرجا ، غير متحدد بأي اتجاه . هكذا يسري الفن الرومانسي يضيف في خاتمة المطاف ، وبصورة عامة ، طابعا عرضيا على الخارج وعلى الداخل على حد سواء ، ويقيم بين هذين المظهرين انفصالا يعني في واقع الامر نفي الفن بالذات ، ويظهر الى حيز الوجود حاجة الوعي الى ان يكتشف ، كما يعقل الحقيقة ، أشكالا اسمى من تلك التي يقدمها الفن .

## الفصل الأول

### الدائرة الدينية للفن الرومانسي

بما أن المضمون الجوهري لتمثيلات الفن الرومانسي هو الذاتية المطلقة ، اتحاد الروح مع ماهيته ، سكون النفس ، تصالح الله مع العالم ، وبالتالي مع ذاته ، فقد يتراءى لنا أن المثال يفترض فيه أن يجد في هذا الشكل الفني بالتحديد تحقيقه الكامل الناجز . وبالفعل ، ألم نرَ أن الغبطة الطوبوية والسكون والاستقلال والصفو والحرية هي التي تشكل السمات الرئيسية المحددة للمثال ؟ ومن دون أن تكون بنا رغبة في استبعاد المثال من مفهوم الفن الرومانسي وواقعه ، ينبغي علينا مع ذلك أن نقول أنه بالمقارنة مع المثال الكلاسيكي يتبدى في مظهر مغاير تماما . وبالرغم من أنه سبق لنا أن أبدينا إشارة عامة بهذا الصدد ، يخيل

الينا انه لزام علينا هنا ان نلح على مدلوله الاكثر عيانية لنسبرز  
 للعيان من البداية النموذج الاساسي لنمط تمثّل **المطلق** في الفن  
 الرومانسي . فالإلهي مردود في المثال الكلاسيكي الى حدود  
 الفردية ؛ فنفس كل إله وغبطة تتظاهران في جميع تفاصيل  
 شكله الخارجي ؛ وبالنظر اخيرا الى ان هذا الفن قائم على اساس  
 وحدة الفرد غير القابلة للانقسام ، سواء الفرد بما هو كذلك او  
 في خارجيته ، فان سلبية الانفصال والتمزق والالم الجسماني  
 والواجع المعنوية والتضحية والعزوف لا تمثل عنصرا اساسيا من  
 عناصره . صحيح ان الهي الفن الكلاسيكي ينقسم الى عدد جم  
 من الآلهة ، لكن هذا الانقسام لا يعني انفصالا بين ماهوية عامة  
 وبين تظاهرات فردية وذاتية ذات اشكال انسانية ومحبة بروح  
 انساني ، ولا تعارضا بين **مطلق** لا يتظاهر من خلال اي علامة  
 خارجية وبين عالم تسوده الخطيئة والشر والخطأ ، وهو تعارض  
 لسو وجد لما كان مناص من حله لان مثل هذا حله  
 سيكون في هذه الحال الوسيلة الوحيدة لارجاع الواقع السي  
 حقيقته ، اي الى الإلهي . اما مفهوم الذاتية المطلقة فيتضمن ،  
 على العكس ، التعارض بين الشمولية الجوهرية وبين الشخصية ،  
 وهذا التعارض ، متى ما تحقق توسطه ، يجعل الذات تشارك  
 في الجوهر الشامل ، ويجعل من الجوهري ذاتا مطلقة يعرف ذاته  
 ويريد ذاته بما هو كذلك . بيد ان الذاتية لا يمكن ان تصير روحا  
 بالمعنى الواقعي للكلمة الا بفضل معارضة عميقة لعالم متناه ؛ وانما  
 بعد الفناء هذا التعارض والتصالح مع **المطلق** ترقى الذات ،  
 المنضوية من الان فصاعدا تحت لواء **اللامتناهي** ، الى علو تفدو  
 معه روحا مطلقا . وعندئذ يواجهننا واقع جديد ، واقع يندرج في  
 دائرة الروح ويظهر في شكل روحي جوهريا ، ويتمتع بجمال  
 يختلف كل الاختلاف عن الجمال المتحقق في الفن الكلاسيكي .  
 فالجمال الاغريقي يصور داخلية الفردية الروحية في شكلها

الجمالي المحض، وأعمالها ومواقفها في مظهرها العيني الصرف. وباختصار ، أن الداخل والخارج يوجدان في الجمال الأفريقي في حالة اتحاد لا يقبل فصاما ، إذ يجد الأول في الثاني تعبيره التام الكامل . غير أن الجمال الرومانسي يتطلب شيئا آخر : يتطلب من الجمال ، الذي يتظاهر في مظهر جسماني ، حسي ، أن يظهر أيضا أن هذا التظاهر لا يستوعبه بتمامه ، وأنه ليس التجلي النهائي والكمال له ، لأن شرط مثل هذا التجلي انكفاء النفس على ذاتها وعودتها إلى حياة مستقلة . لا يمكن للخارج إذن ، في الفن الرومانسي ، أن يعبر عن داخلية الروح إلا إذا أظهر أنه لا يعبر عنها بتمامها ، وأن للروح وجودا آخر موقوفا عليه لا يسع الفن التعبير عنه في تمثيلاته الخارجية . وعلى هذا ، لن يكون الجمال كما في السابق أمثلة (١) للشكل الموضوعي ، بل سيكون جمال النفس ذاتها ، التعبير عما هو حميمي أقصى الحميمة فيها، عن الكيفية التي يولد ويتطور بها المضمون الداخلي للذات ، من دون أن يختلط بغلافها الخارجي ، مع أنه يخترقه من أقصاه إلى أقصاه . وهكذا ، وبدلا من الوحدة الكلاسيكية للخارج والداخل ، يتجه البحث نحو القطب المعاكس الذي يتمثل في زرق الشكل الداخلي للروح بجمال جديد ، فيمسك الفن بالتالي عن الاهتمام بالجمال الخارجي المحض ، بل بكل ما هو خارجي بوجه عام : فهو يكتفي بأخذ الخارجي كما يجده في الواقع المباشر ويدع له الحرية ليتلبس الشكل الذي ينزع إليه عفويا . والتصالح مع **الطلق** في الفن الرومانسي عبارة عن فعل يتم في قرارة النفس ؛ وصحيح أن هذا الفعل يعبر عن ذاته خارجيا ، لكنه لا يتصرف في هذا التعبير الخارجي شكله الحقيقي ومضمونه وهدفه الأصليين . وعدم الاكتراث هذا بالاتحاد المؤمل للنفس والجسم يكون من

---

١ - أمثل الشيء *idéaliser* : جملة مثاليا ، والمصدر منه أمثلة . -م-

نتيجته اضافة طابع خصوصي على التمثيل الاكثر تخصصا للخارجية الفردية ، طابع الوصف Portrait والنسخ الحرفي للقسامات والاشكال كما توجد في الطبيعة وكما صاغها الزمن ، بكل ما يشوبها من عيوب ونواقص ، دونما أي مجهود للتخفيف ، او بالاحرى للأمثلة . وبصورة عامة يظل مطلب تطابق الشكل والمضمون قائما ، لكن مع الاكتفاء بأي شكل كان ، بتطابق بالغ العمومية ، دونما مسمى الى تنحية جميع الجوانب الاحتمالية للواقع الاختباري والعيني .

ثمة ضرورة حقيقية تبرر على كل حال الطابع الاساسي للفن الرومانسي . فالمثال الكلاسيكي ، حين ادرك ذروة تحققة ، بات أسير نفسه ، مستقلا ، ممتنعا على النفاذ ، نابذا كل ما ليس منه . وشكله خاص به وموقوف عليه ، وهو يعيش فيه ، ولا يضحى بشيء منه على مذبح الشائع ، الاختباري ، العرضي . وعليه ، فان كل من يقترب من هذه المثل بصفة المتفرج لا يستطيع بحال من الاحوال ان يعتبرها تعابير خارجية تمت بصلة شبه الى تظاهراته هو . فمهما تكن هيئات الالهة الابدية هيئات ذات ظاهر انساني ، فانها لا تشبه البشر الا بظاهرها ، بينما لا ينطوي واقعا العميق على شيء من الصفة البشرية ، وذلك على اعتبار ان الالهة تغلبت على عاهات الوجود البشري وانتصرت على هشاشته ووقتته . كما ان الروابط التي كانت تربطها بالاختباري والنسبي قد انفصلت . وبالمقابل فان الذاتية اللامتناهية ومطلق الفن الرومانسي لا يتلاشيان في تظاهره الخارجي ، ولا يفوسان ويستفرقان فيه بتمامهما ؛ بل يواصلان وجودهما في ذاتهما الى حد ان المظهر الخارجي والشكل الموضوعي للذاتية يوجدان لا بالنسبة الى الذاتية ، وانما بالنسبة الى الآخرين ، وفي تناول تقييم الآخرين الحر . ومن الواجب الحفاظ على هذه الخارجية في حدود العادي والاختباري والانساني ، وذلك ما دام الله

بداته قد تنازل وتدخل في الحياة المتناهية والزمنية ليقوم بالتوسط وبحل التناقض المطلق الذي يدخل في عدد مفهوم المطلق . وبفضل ذلك تفتح امام الانسان منظورات وآفاق جديدة : فطبيعته الخاصة توحى اليه من الان فصاعدا بثقة أعمق ، وهو يقترب من ذاته بمزيد من الاطمئنان والثوق اللذين يتأتيان له من كون الشكل الخارجي لا يظهر له الا ما يمتلكه هو ذاته او ما يمتلكه أولئك الذين يعرفهم ويحبهم ممن في جواره ومحيطه ، بدلا من ان يقف هذا الشكل متعاليا امامه بصرامته الكلاسيكية ، الغريبة عن كل ما هو خصوصي وعارض . وانما عن طريق هذا التألف مع العادي يجتذب الفن الرومانسي الثقة والتمسك بالتعبير الخارجي رفع جمال النفس وتعميقه وإضفاء طابع من القداسة عليه ، فانه يقصد ايضا ان يمتزج بالمشغول المطلق للروح ، وأن يجتذب الى دائرته أعمق مناطق الحياة الانسانية وأكثرها حميمية .

لكن من هذه التضحية تنبثق أيضا فكرة أخرى ، مؤداها ان الذاتية اللامتناهية في الفن الرومانسي ، بدلا من ان تبقى متوحدة نظير الاله الاغريقي الذي يحيا منفلقا على ذاته في حالة من النبطة التي لا يملك صفوها معكرو ، مفروض عليها ان تعقد علاقات خارجية مع ما يؤلف جزءا منها ، وان لم يكن هو ذاتها ، لانها تهتدي فيه الى ذاتها ، من دون ان تكف عن كونها ما هي كائنة عليه . واتحاد الذاتية هذا مع ما ليس هو ذاتها هو الذي يشكل الجمال الحقيقي للفن الرومانسي ، مثاله الذي شكله وتظاهره الخارجي هو الداخلي والذاتي ، النفس ، عالم العواطف . يعبر المثال الرومانسي اذن عن علاقات مع روحيات أخرى مشدودة الاواصر الى الذاتية بروابط وثيقة للغاية بحيث ان هذه الذاتية لا تستطيع اظهار كل مضمونها الداخلي الا في هذه الروحيات وبواسطتها . وهذه الحياة في الآخرين وبالأحرين ما هي ، من منظور العاطفة ،

## الا الحب .

يمكننا ان نقول اذن عن الحب انه يشكل المضمون العام للفن الرومانسي ، منظورا اليه في مظهره الديني . لكن الحب لا يتلقى شكله المثالي حقا الا حين يمر عن سكينه الروح الايجابية والمباشرة . وهذا ما يوجب علينا المضي قدما الى الامام لندرس ، من جهة اولى ، السيورة التي بفضلها تتمكن الذات المطلقة ، الوافقة موقفا سليما من تناهي تظاهرها الانساني ومباشرته ، من التغلب على هذا التناهي وهذه المباشرة ، مع العلم بان هذه السيورة تجد تعبيرها في حياة الله وآلامه وموته التي هي بمثابة شروط لتصالحه الممكن مع العالم والانسانية اللذين في سبيلهما ضحى نفسه . وعلينا ، من الجهة الثانية ، ان ندرس السيورة عينها انطلاقا من وجهة نظر الانسانية التي قامت بها من جانبها لتحقيق في ذاتها ذلك التصالح ولتعطيه كل فعاليته . وبين هذين الطورين السليبين ، طور الموت وطور الدفن ، بمظهرهما المزدوج ، الحسي والروحي ، يقوم ما يشكل مركز هذه السيورة بالذات ، اعني الهناء **الايجابي** المتأتي عن الرضى المستعاد والذي يشكل واحدا من اجمل مواضيع الفن الديني الرومانسي .

وسوف نعالج هذا الموضوع في فصول ثلاثة .

الفصل الاول سنخصصه لقصة الفداء المسيحي ، لتظاهرات الروح المطلق بوساطة الله بالذات ، متصورا في مظهر انساني ، كما لو ان له وجودا واقعا في العالم المتناهي بشروطه المينية وكما لو انه استغل هذا الوجود ليكشف **المعلق** للناس وللعالم .

في الفصل الثاني ، سنرى الى الحب في شكله **الايجابي** الذي هو شكل عاطفة اتحاد الانساني والالهي وتصالحهما : العائلة المقدسة ، حب مريم الاموي ، حب المسيح وحب تلامذته .

اما الفصل الثالث فنخصصه لطائفة المؤمنين . وفيه سنتبين حضور الله بين البشر كنتيجة لاهتداء النفوس وللاناء

الجانب الطبيعي والمتناهي في البشر ؛ وبصفة عامة ، كنتيجة  
لعودة البشرية الى الله ، علما بأن التوبة والشهادة كانتا العاملين  
الرئيسيين في هذه العودة ، في اتحاد الانسان مع الله هذا .

- ١ -

## قصة الفداء المسيحي

لقد تحقق تصالح الروح مع ذاته ، والتاريخ المطلق ، وسُودد  
الحقيقة وثبتت مع ظهور الله في هذا العالم . ومضمون هذا  
التصالح يتمثل ببساطة في اتحاد الحقيقة المطلقة والذاتية الفردية  
الانسانية ؛ فكل انسان هو الله ، والله انسان فردي . ويترتب  
على ذلك ان كل روح انساني في ذاته ، طبقا لمفهومه وماهيته ،  
هو حقا وفعلا روح ، وان الدعوة اللامتناهية لكل انسان فرد هي  
ان يكون هدفا في خدمة الله وان يبقى متحدا مع الله . ويترتب  
على ذلك ايضا بالنسبة الى الانسان وجوب تحويل هذا المفهوم ،  
الذي هو في الاصل محض موجود في ذاته ، الى واقع ، وبعبارة  
اخرى ، ان يكون هدف وجوده الاتحاد بالله وبلوغ هذا الهدف .  
فاذا ما بلغ هذا الهدف فعلا ، صار روحا حسرا ولامتناهيا .  
والحال ان ذلك غير ممكن ما لم يتصور هذا الاتحاد على انه واقعة  
بدائية ، على انه الاساس الواقعي للطبيعة الالهية والبشرية .  
وهذا الهدف هو في الوقت نفسه البداية المطلقة ؛ وبالفعل انه  
واحدة من المسلمات التي يصادر عليها الوعي الديني للرومانسيين  
الذين يذهبون الى الاعتقاد بأن الله ذاته صار بشرا ، جسدا ،  
وتجلى كإنسان فرد ، بحيث ان التصالح المنشود ، بدل ان يبقى  
محض تجريد لا سبيل الى معرفته الا من خلال مفهومه ، وجد



تحقيقه الموضوعي بعرض ذاته للادراك الحسي في شكل فرد انساني وجد وجودا فعليا . وتشكل هذه الفردية اللحظة الفاصلة ، لانها تكشف لكل انسان ان تصالحه الفردي مع الله ليس محض احتمال، وانما واقع مرهون تحقيقه بارادة كل انسان. لكن بالنظر الى ان الوحدة ، من حيث هي مصالحة روحية بين آناء متعارضة ، ليست نتيجة لمحض تقارب مباشر ، فان السيرة التي بفضلها يفدو الوعي روحا حقا لا بد ان تتم في داخل كل ذات ، بوصفها تاريخها . هذا التاريخ ، كما بينا اعلاه ، هو تاريخ الانسان الفرد الذي يتجرد من فرديته الروحية والجسدية، فيتالم ويحتضر ، ولكنه ينتصر على الآلام والموت ويبعث السى الحياة ثانية كالله المحاط بهالة المجد ، كروح واقعي ان يكن ما يزال له ، بوصفه ذاتا متميزة ، وجود فردي ، فانه في الواقع، وفي قلب طائفة المؤمنين التي اليها ينتمي ، هو الله والروح جوهر .

### ١ - عدم الالتزام الظاهري للفن

يشكل هذا التاريخ الموضوع الرئيسي للفن الرومانسي الديني ، وهو موضوع يشكل الفن بالقياس اليه ، بوصفه فنا محضا ، نوعا من فضالة لا حاجة اليها . اذ ان الاساس الذي يقوم عليه هذا التاريخ هو اليقين الداخلي ، حس وفكرة حقيقية ازلية ، الايمان الذي يقبس من ذاته برهان هذه الحقيقة والذي يفدو على هذا النحو جزءا لا يتجزأ من الانسان ، جسد جسده ، نفس نفسه . وبالفعل ، ان الايمان المتسامي الى ذروة تفتحته يعطي يقينامباشرا بان تمثل آناء هذا التاريخ أو تصورها بكيفيان لاعطاء الوعي بهذه الحقيقة بالذات . ولكن ان تكن المسألة مسألة وهي الحقيقة، فان جمال التعبير والتمثيل الخارجي يفدو شيئا ثانويا وغير ذي بال،

لان الحقيقة لها وجودها بالنسبة الى الوعي ، حتى خارج الفن  
وبصورة مستقلة عنه .

### ب - ضرورة تدخل الفن

يبد ان المضمون الديني ينطوي ، من جهة اخرى ، على مظهر  
لا يجعله في متناول الفن فحسب ، بل يفرض عليه ايضا ضرورة  
ذلك . وكما كنا اوضحنا غير مرة ، يستلزم التصور الديني للفن  
الرومانسي مضمونا ذا طبيعة توجب الفلو في نزعة التشبيه الى  
اقصى حد ، على اعتبار ان هذا المضمون يتركز في المقام الاول  
على اتحاد المطلق والالهي بالذاتية الانسانية القابلة فعلا للادراك ،  
المنظاهرة خارجيا وجسمانيا ، بحيث لا يمكن التعبير عن الالهي  
وتظهره الا في شكل فردية مشوبة بكل النواقص الطبيعية وبكل  
تناهي التظاهرات الفردية . ومن هذا المنظور يقدم الفن للوعي  
الحدسي تظاهر الله في شكل هيئة فردية ذات حضور فعلي ،  
في شكل صورة عينية تنسخ حتى التفاصيل الخارجية للاحداث  
المرتبطة بولادة المسيح وحياته وآلامه وموته وبعثه وتجليه ، بحيث  
ان تظاهر الله الفعلي والسريع الزوال يكتسب بفضل الفن وحده  
ديمومة متجددة باستمرار .

### ج - الخصوصية العرضية

#### للتظاهر الخارجي

بالنظر الى ان النبوة مشددة ، فيما يتعلق بالتظاهر الخارجي،  
على واقع ان الله ذات فردية ، نافية لكل ذات اخرى وتمثل لا  
اتحاد الانساني والالهي بصورة عامة فحسب ، بل كذلك الذاتية  
الفردية ، في سمات انسان محدد بعينه ، يجد الفن نفسه ،

بفعل هذا المضمون بالذات ، مغزوا بكل عرضيات العالم الخارجي وخصوصياته التي كان جمال المثال الكلاسيكي قد أفلح فسي الانتاق من إسارها . فما كان المفهوم الحر للجمال قد نحاه جانباً باعتباره غير مطابق له ، وما لا يمت إلى المثال بصلة ، يفدو الان موضع قبول باعتباره نابها بالضرورة من المضمون ويقدم للادراك بما هو كذلك .

لئن يكن شخص المسيح قد اختبر مرارا وتكرارا كموضوع للفن ، فقد حاد الرسامون الذين ارادوا ان يجعلوا من المسيح مثالا ، بالمعنى الكلاسيكي للكلمة ، عن جادة الصواب وضلّسوا سبيلهم . صحيح ان وجوه المسيح تلك توحى بالهدوء والوقار والرصانة ، لكن هذا لا يكفي ، لانه ان يكن من الواجب تمثيل المسيح ، من جهة اولى ، كتجسيد للداخلية والروحية بوجه عام ، فلا بد ان تكون له ، من الجهة المقابلة ، شخصية ذاتية وفردية ، علما بان هذه العمومية وهذه الفردية تتنافيان بدورهما مع التمثيل الحسي للقبطة في الشكل الانساني . فليس اصعب من الجمع بين هذين القطبين اللذين هما الشكل والتعبير ، والرسامون بوجه خاص هم الذين وجدوا انفسهم في مازق حين ارادوا الابتعاد عن النمط التقليدي . ولئن يكن من الضروري ان يكون لتلك الوجوه تعبير عمق ووقار ، فان قسمت السحنة والهيئة واشكالهما لا يجوز ان تتسم بجمال مثالي مثلما لا يجوز ان تتصف بالابتدال والقبح او ان تتسامى الى الجليل . وأفضل شكل خارجي هو ذلك الذي يتنصف الطريق بين الخصوصي الطبيعي والجمال المثالي . وهذا الوسط المناسب يصر الاهتداء اليه ، وهنا يمكن ان تدخل على نحو ناجح وفعال مهارة الفنان وروحه وذكاؤه . وبصورة عامة ، وبصرف النظر عن المضمون الذي يدخل في باب الايمان ، ترتبتم التمثيلات العائدة الى هذه الدائرة ، اكثر من تمثيلات دائرة المثال الكلاسيكي ، بالمهارة الذاتية للفنان . ففي الفن

الكلاسيكي يُمثل الروحي والالهي من خلال الاشكال الجسمانية، من خلال الجسم وتكوينه، وهذه الاشكال، التي تتعرض لتعديلات تبعد بنتيجتها عن المادي والمتناهي ، هي التي تحظى بالاهمية الاولى. اما الفن الرومانسي فانه يتركز الهيئة على ما تكون عليه في الاحوال المادية، ويعتبر الاشكال، الى حد ما، غير ذات شأن، وكأنها خصوصية لا تلعب اي دور رئيسي ومن الممكن معالجتها بأعظم الحرية . اذن فجوهر المسألة يكمن ، من جهة أولى ، في الكيفية التي يتجج بها الفنان ، رغما عن كل شيء ، في تحويل تلك المواد العادية والمعروفة الى وسيلة للتعبير عن العمق وعن الروحي ، ومن الجهة الثانية، في الوسائل والطرائق التقنية التي يستخدمها لينفخ في أشكاله حياة روحية وليتيح لنا أن نقفل بالحدس الحسي الروحية الخالصة .

يتضمن المضمون ، علاوة على ذلك ، التاريخ المطلق التابع من مفهوم الروح بالذات والممثل ، في مظهر موضوعي ، عودة الفردية الجسدية والروحية الى ماهويتها وشموليتها . وآية ذلك أن تصالح الذاتية الفردية والله لا يتجلى في صورة تساوق مباشر ، بل في صورة تساوق يتحقق بعد المرور بالأم لامتناهية ، وعلى حساب عزوفات وتضحيات وإلغاء جميع العناصر الحسية والمتناهية والذاتية . ان المتناهي واللامتناهي يشكلان هنا حزمة غير قابلة للتجزئة ، ولا يسع المرء ان يكون فكرة عن العمق الحقيقي للمصالحة وعن قوة التوسط الا بالاستناد الى جسامة التعارض المطلوب حله والى عمقه . من الممكن القول اذن بأن كل الحدة وكل النشاط الكامن مصدرهما في الآلام والمذابات والتجارب المؤلمة هما من طبيعة الروح بالذات ، هذا الروح الذي تقدم ترضيته المطلقة للفن شطرا من مضمونه .

ان سيروية الروح هذه ، منظورا اليها في ذاتها ولذاتها ، تؤلف ماهية الروح ومفهومه بوجه عام ، والفرض منها ان تمثّل،

للعلمي ، التاريخ العام الذي لا بد ان يدور في كل وعي فردي .  
ذلك ان واقع الروح العام اتما يتألف من تعدد الاواحي الفردية ،  
او بالاحرى ان هذا التمدد هو الذي يشكل برهانا وجوده .  
وبما ان تحقق الروح في الفرد هو آتة الاساسي ، نمط تظايره  
الرئيسي ، فان ذلك التاريخ العام ذاته لا يمكن ان يتجلى الا في  
صورة تاريخ فردي ، تاريخ ولادة فرد من الافراد وآلامه وموته  
وانبجاثه ، مع حفاظه ، رغم هذه النقلة الفردية ، على مدلول  
تاريخ الروح المطلق والكلّي .

ان منعطف حياة الله هذه هو ذاك الذي يخسر فيه وجوده  
الفردى ويكف معه عن ان يكون ذلك الانسان المتمين : ومن ثم فان  
هذا المنعطف يتمثل بسيرة الآم المسيح وعذاباته على الصليب  
وجلجلة الروح وتكال الموت . المضمون الذي يواجهنا اذن هنا  
متنّاف جوهريا مع المثال الكلاسيكي ، وغير صالح للتمثيل وفقا  
لهذا المثال ، لان التظاهر الخارجى والجسدى والوجود المباشر  
يتكشفان عن اتهم واقعة يقف الفرد منهما ، من خلال الآلام  
والاوجاع ، موقفا نفيا ، كيما يتمكن ، عن طريق هذه التضحية  
بالحسي وبالفردية الذاتية ، من التسامي الى الحقيقة وسمائها .  
وبالفعل ، ان الجسم الارضى والطبيعة البشرية الهشة ، من جهة  
اولى ، يعلوان في مدارج السمو والقداسة بحكم من ان الله ذاته  
هو الذي يتظاهر من خلال هذا الجسم وهذه الطبيعة ؛ لكن هذا  
الجسم وهذه الطبيعة لا يعدوان من جهة اخرى ، وبوصفهما  
انسانيين ، ان يكونا مطروحين كموضوع للنفي، وهما لا يتظاهران  
الا من خلال الآلام والاوجاع ، بينما يقيم الانساني المحض في  
المثال الكلاسيكي اتحادا متساوقا لا يعكسه معكرو مع الجوهرى  
والروحي . ان المسيح المضروب بالمقارع ، المكمل بالشوك ، العامل الصليب  
على طول الطريق نحو مكان الصلب ، السمر الى الصليب ،  
المتجرع سكرات الموت البطيء ، المولم ، موت الشهداء ، ان هذا

كله لا يصلح لان يُمثل بأشكال الجمال الاغريقي ؛ وعظمة هذه  
الامواضع انما ترجع الى جو القداسة الذي يحيط بها : الى  
العمق الداخلي ، الى درجة الالم اللامتناهية ، المتحملة بصفو  
إلهي ، به تتظاهر ابدية الروح .

حول هذا الوجه المركزي يصطف اصداق وأعداء . الاصداق  
بدورهم ما هم بمثل ، وانما — طبقا للمفهوم — افراد عاديون ،  
اشخاص خاصون تدفع بهم قوة الروح نحو المسيح ؛ لكن الاعداء،  
الذين يقفون موقف معارضة من الله ، والذين سيدينون المسيح،  
وسيهزؤون به ، وسينكلون به ، وسيصلبونه ، سيمثلون وكأنهم  
تدب في نفوسهم رداء جوهرية تتجلى في التمثيل الخارجي  
بالبشاعة والفظاظة والهمجية ، بسحنات شوهاها الحسد والحقد .  
ومن الزوايا كافة يتبدى الالاجيل هنا ، بخلاف ما يميز الفن  
الكلاسيكي ، آنا ضروريا .

لكن الموت لا يجوز ان يعتبر في الطبيعة الالهية الا حالة  
انتقالية ، مرحلة نحو تصالح الروح مع ذاته ونحو اتصهار  
الانساني والالهي ، الكلي والذاتية الظاهرية . وهذا الانبات هو  
ما ينبغي تمثيله تمثيلا ايجابيا ، لانه يشكل الاساس والمطلب  
البدنيين . والبعد والصعود الى السماء في سيرة المسيح هما  
انسب المواضع للتمثيل الفني . ونستطيع ان نضيف اليهما  
ايضا المواضع المرتبطة بالاناء التي يظهر فيها المسيح وهو ينشر  
تعاليمه . لكن فن النحت يصطدم هنا بصعوبة كاداء ، لان  
المهمة التي تقع عليه مزدوجة : فعليه ان يُمثل ، من جهة ،  
الروحي بما هو كذلك ، في داخلية العميقة ؛ ومن الجهة المعاكسة،  
الروح المطلق، اللامتناهي، المتحد اتحادا حميما بالذاتية والمتسامي  
فوق الوجود المباشر ، والفروض فيه مع ذلك ان يجد في  
الجسماني والخارجي التعبير الكامل عن لانهايه وداخليته .

## الحب الديني

ان الروح بما هو كذلك ، الروح منظورا اليه في ذاته ولذاته ، لا يمكن ان يكون موضوعا مباشرا للفن . وتصالحه الواقعي الاسمي مع ذاته لا يمكن ان يكون الا اتصالا روحيا محضا لا يقع ، بحكم طابعه الفكري المحض ، في متناول التعبير الفني ، على اعتبار ان الحقيقة المطلقة اسمى من الظاهر المخلوق من قبل الجمال والعاجز عن الانفصال عن الحسي والظاهري . فان كان الفن يريد ان يعطي الروح ، في اتصاله الايجابي ، وجودا روحيا قمينا بأن يظهره لا كفكرة خالصة فحسب ، لا كموضوع للادراك الفكري الخالص فحسب ، بل قمينا ايضا بأن يجعله في متناول الادراك الحسي والحدس والتأمل ، فإنه لا يستطيع ان يفعل ذلك الا في شكل واحد يلبي المطلب المزدوج ، مطلب الروحية والتظهير بواسطة الفن ، وهذا الشكل هو ذلك الذي يعبر عن داخلية الروح وخلجات النفس وحياة العواطف . وهذه الداخلية ، التي وحدها تطابق مفهوم الروح الحر المكتفي بنفسه ، ما هي الا الحب .

### ١ - مفهوم المطلق من

حيث هو حب

ينطوي مضمون الحب على الآناء التي حددناها بوصفها تشكل المفهوم الاساسي للروح المطلق : المودة الهادئة المطمئنة السسي الذات ، بدءا مما هو «غير» الذات . وهذا «الغير» ، الذي يمكن للروح ان يسكن في جنباته من دون ان يكف عن ان يكون روحا ، لا بد ان يكون بدوره من طبيعة روحية وذا شخصية روحية .

وماهية الحب الحقيقية تكمن في الغاء وعي الذات ، في تناسي الذات في أنا مفابر ، وهذا بغية التقاء الذات من جديد وتملكها في هذا النسيان وهذا الالفاء . وتوسط الروح هذا مع ذاتيه وتساميه الى الكلية يشكلان **الطلق** ، لا بمعنى أن ذاتية مفردة ، وبالتالي متناهية ، تهتدي الى ذاتها وتحقق ذاتها في ذات متناهية اخرى وتختلط بها ، وانما بمعنى أن **الطلق** هو مضمون الذاتية التي تتوسط ذاتها بذاتها من خلال «آخر» ، هو الروح الذي لا يخامره شعور بالرضى الا حين يتوصل الى معرفة ذاته وارادة ذاته بوصفه **الطلق** في روح آخر .

### بـ - النفس والمواطف

أن هذا المضمون ، من حيث هو حب ، يمكن أن يوصف بمزيد من الدقة بأنه شكل العاطفة المركزة ، العاطفة التي ، بدلا من أن تبسط وتظهر غناها كله وتضمه بالتالي في متناول الإدراك في جميع تفاصيله ، تنكفئ على ذاتها في أعماق النفس، وتتظاهر كتعبير مكثف عن هذه الأعماق . وينجم عن ذلك أن المضمون ، الذي لو بقي على حاله من الشمولية الروحية الخالصة لبقى عصيا على التمثيل الفني ، ينفذ ، بحكم تدويع Subjectivisation العاطفة هذا ، في متناول الفن ؛ وبالفعل ، إذا كانت الرغبة فسي اظهارة للنور عن طريق مفعول الفن ، وهو الدفين في أعماق النفس ، تعني من جهة أولى تشويه طبيعته ، فإن هذا الشكل بالذات ينطوي ، من جهة ثانية ، على عنصر يمكن للفن بواسطته أن يضع يده بسهولة عليه . وبالفعل ، أن تكسب النفس والقلب والعاطفة داخلية وروحية ، فانها بالمقابل ترتبط بالحسي والجسماني اللذين بواسطتهما يمكن لها أن تتظاهر خارجيا ، علما بأن وسائل تحقيق هذا التظاهر هي النظر وقسمات الوجه ، أو



هي وسائل أقل مادية نظير الصوت والكلام التي تفيد في التعبير عن الحياة الأكثر حميمية .

### ج - الحب كمثال روماني

إذا كان مفهوم المثال يكمن في تصالح الداخليه مع الواقع الخارجي ، فيوسمنا تعريف الحب بأنه مثال الفن الروماني في مظهره الديني . أنه الجمال الروحي . ولقد كان المثال الكلاسيكي ينطوي بدوره على تصالح الروح وتوسطه مع «آخر» . لكن «الآخر» كان هنا الخارج المثرب بالروح ، عضويته الجسدية . أما في الحب ، على العكس ، فإن «آخر» الروحي ليس الطبيعي ، وإنما وعي روحي ، ذات أخرى يعقل الروح فيها وبها ذاته وكأنه مقيم لدى ذاته ، في بيئته الذاتية . هذا الرضى الإيجابي وهذا الواقع الذي فيه يجد الروح راحته وسعادته يضيفان على الحب جمالا مثاليا ، إلا أنه وحي ، لا سبيل إلى التعبير عنه إلا بوصفه داخلية ، أي إلا بوصفه تظاهرا لحياة النفس الأعمق والأبعد غورا . ذلك أن الروح الذي يعرف أنه حاضر ، الذي يعقل ذاته مباشرة كروح ، الذي يتألف وجوده من عناصر روحية ويجري في الدائرة الروحية ، هو الداخلية في أعلى درجاتها ، أو بتعبير أدق داخلية الحب .

الله حب . ولذا فإن ماهيته الأعمق يجب أن تعقل من حيث هي متجسدة في المسيح ويجب أن تمثل في هذا الشكل الذي به يفدو في تناول الفن . لكن المسيح بجسد الحب الإلهي الذي موضوعه ، من جهة أولى ، الله ذاته ، في ماهيته اللامادية واللامنظورة ، ومن الجهة الثانية ، الإنسانية المطلوب اقتداؤها . وعليه فإنه لا يعود يستطيع أن يمثل اندماج ذات مع ذات معينة أخرى ، بل هو بجسد فكرة الحب بالذات في شموليتها ، بجسد المطلق ، روح الحقيقة في عناصر العاطفة وشكلها .

وتترتب على شمولية موضوع الحب شمولية تعبيره ، بمعنى ان التركيز الذاتي للقلب والنفس لا يعود يلعب الدور الاول ، وان تكن الفكرة العامة ، لا الجانب الذاتي من الشكل والعاطفة الفرديين ، هي التي تحتل لدى الاغريق المكانة الاولى (وان لفاية مباينة هذا صحيح) في الاساطير المتعلقة بالمارد القديم إيروس (٢) وبغينوس اورانيا (٣) . وإنما عندما بات المسيح في التمثيلات الرومانسية يتصور بوصفه في الوقت نفسه ، والى حد ما ، ذاتا فردية ، منكفئة على ذاتها ، اتخذ تعبير الحب شكل الداخلية الذاتية ، المحمولة والمدعومة ، هذا صحيح ، بشمولية مضمونها. لكن الموضوع الاقرب الى متناول الفن في هذا المضمار هو حب مريم ، **الحب الاموي** . وهذا الموضوع هو الذي انكب عليه الخيال الديني للرومانسية بأكبر نصيب من التوفيق والفلاح . فهذا الحب ، الواقعي والانساني الى اقصى درجة ، يبقى مع ذلك روحيا ، متجردا ، غريبا عن كل شهوة ، حسرا من كل عنصر حسي ، ورغم ذلك حاضرا . أنه الداخلية الكلية الغبطة المتمتعة برضى مطلق . أنه حب بلا مطالب ، ولكنه ليس ضربا ممن الصداقة ، لان للصداقة ، مهما تكن عميقة ، غاية محددة ، وما وجودها الا برسم هدف مشترك هو لها بمثابة اساسها الجوهرى. اما الحب الاموي ، على العكس ، فوجوده يخرج عن نطاق اية وحدة اهداف او مصالح : أنه يرتكز مباشرة الى اساس طبيعي ، ويقوم ويستمر بفضل رباط طبيعي . لكن الحب الاموي ، فسي حالة مريم ، ليس أسير هذه الحدود الطبيعية الصرف . فهي

٢ - إيروس : إله الحب لدى الاغريق ، وكان في الطور الاول يحتل مكانا

في مصاف المردة لا الالهة . —

٣ - اورانيا : ربة الفلك والهندسة لدى الاغريق . —

تلتقي ذاتها في الطفل الذي حملته في أحشائها والذي أنجبته في  
الأم ، وفيه وبه تمي ذاتها ، وهذا الطفل ، دم دمها ، التسامي  
غاية التسامي فوقها ، هو مع ذلك ، ورغم تفوقه ، طفلها ؛ وهو  
الموضوع الذي فيه تنسى نفسها وتتعرف ذاتها . ان الداخلية  
الطبيعية للحب الأموي مصبوعة من كل جانب بالروحانية ، لكن  
هذه الروحانية مشربة بدورها على نحو رائع ولا يقع تحت الإدراك  
بالمشابهة الطبيعية والعواطف الإنسانية . انه الحب الأموي الكلي  
السعادة ، لكن هذه السعادة هي في البدء والاساس سعادة أم  
واحدة . صحيح ان هذا الحب ليس براء من الآلام ، لكن هذه  
الآلام ناجمة عن مصير الابن المتالم ، المحتضر ، الدائق طعم الموت  
في نهاية المطاف ، وليست ناشئة ، كما سنرى في طور أكثر  
تقدما ، عن الظلم والمذابح الآتية من الخارج ، او عن صراعات لا  
نهاية لها ضد الخطيئة ، او حتى عن عذابات ينزلها المرء بنفسه .  
هذه الداخلية هي التي تشكل هنا الجمال الروحي ، المثال ،  
التماهي البشري للإنسان مع الله ، مع الروح ، مع الحقيقة ؛  
انها نسيان للذات ، عزوف شامل عن الذات ، لكن هذا العزوف  
وهذا النسيان هما ما يجعلان الإنسان يلتقي ذاته ويتعرف نفسه  
في موضوع حبه ، ويجعلانه يحس برضى لامتناه بفعل هذا  
الاتحاد .

إذا كان الحب الأموي ، صورة الروح ان جاز القول ،  
يتبدى بظهوره هذا في غاية من الجمال في الفن الرومانسي ،  
عوضا عن الروح ذاته وبدلا منه ، فذلك لان الروح لا يدع الفن  
يعقله الا في شكل العاطفة ، ولان عاطفة الاتحاد الفردي بالله  
لا توجد ، في شكلها الأكثر بدائية والأكثر واقعية وحيوية ، الا  
في حب مريم العذراء الأموي . وهذا الحب لا بد بالضرورة ان  
يندرج في عداد الفن ، وإلا لافتقر الى المثال ، الى السكينة  
الاجابية ، الى الرضى الذي ينجم عن الهناء الاسمي . ولهذا مر  
حين من الزمن كان فيه حب مريم العذراء الأموي يُعد ويُمثل

على أنه اسمى المواقف وأقدسها جميعا . لكن حين يمي الروح ذاته ، مثلما يوجد في جوه الخاص ، منفصلا عن الاساس الطبيعي الذي هو العاطفة ، فان التوسط المنفصل عن هذا الاساس هو الذي يقدو وسيلة بلوغ الحقيقة؛ ولهذا فان توسط الروح الداخلي هو الذي صار ، في البروتستانتية ، الحقيقة الاسمى ، بالتعارض مع عبادة مريم الملهمة للفن والايمان .

اخيرا تتظاهر السكينة الايجابية كماطفة لدى تلامذة المسيح، ولدى النساء والاصدقاء الذين يتبعونه . واكثرهم اشخاص ، ان كانوا ما عرفوا عذابات الاهتداء وآلامه الخارجية والداخلية ، فقد مروا مع ذلك ، بفضل تعاليم المسيح ومواعظه ، وكذلك بفضل قدوته ، بجميع المراحل الوعرة لفكرة المسيحية ، وتمثلوا هذه الفكرة ، وتممقوها ، وتشبثوا بها بكل قواهم . وان كانوا يفتقرون الى الاتحاد والداخلية المباشرين ، فان ما يربطهم بعضهم الى بعض هو حضور المسيح وعادة الحياة المشتركة والتأثير المباشر للروح.

## - ٣ -

### الروح والامرة البشرية

ما يزال علينا ان ننظر في نقطة اخيرة ترتبط اصلا بما قلناه بصدد سيرة المسيح . فالوجود المباشر للمسيح المتصور على انه الانسان القلاني المعين الذي هو في الوقت نفسه الله ، وبعبارة اخرى المتصور على انه الله وقد تلبس شكل انسان محدد ومعين، نقول : هذا الوجود المباشر مطروح على انه يخرج عن اطار الواقع ؛ وبعبارة اخرى ، ان التظاهر البشري لله هو من طبيعة تفسر عن الافتناع بان الواقع الحقيقي لله يكمن لا في حضوره او وجوده

المباشر ، بل في الروح . فالروح وحده يضفي صفة الواقعية على المطلق المتصور كذاتية لامتناهية ، والله لا وجود له الا في الوعي ، في دائرة الداخلية . وهذا الوجود المطلق ، كشمولية فكروية وذاتية في آن معا ، ليس هو فقط وجود هذه الفردية المعينة التي حققت ، في مجرى سيرتها ، تصالح الذاتيتين الانسانية والالهية ، بل يتسع ويمتد ليفدو وجود الوعي الانساني المتصالح مع الله ، وجود الانسانية بوجه عام ، هذه الانسانية التي تتألف من عدد لا يحصر من الفرديات . بيد ان الانسان ، منظورا اليه في ذاته ، كشخصية فردية ، لا ينطوي بعد على شيء من الالهية بحصر المعنى ؛ بل يندرج ، على العكس ، في عداد الانساني والمتناهي الصرف ، ولا يحقق تصالحه مع الله الا بقدر ما يطرح الانساني والمتناهي بصفتهما عنصرا سلبيا ، وبالتالي يقدر ما يلغيهما . وانما يتحرر الانسانية هذا من تناهيها الهش تتجلى بوصفها اثباتا للروح المطلق وقد صار روح الجماعة التي يتم فيها اتحاد الانساني والالهي في قلب الواقع الانساني ، من حيث هو توسط واقعي لما يفترض فيه ، طبقا لمفهوم الروح بالذات ، طبقا لمداوله الاصيلي ، ان يكون متحدا اتحادا لا فصام فيه .

ان الاشكال الرئيسية التي يتلبسها الفن الرومانسي فسي التعبير عن هذا المضمون الجديد هي التالية :

ان الذات الفردية التي تعيش - وقد انفصلت عن الله - في الخطيئة ، في الصراع ضد الواقع المباشر ومقاييس الوجود المتناهي ، مقدر عليها منذ الازل ان تحقق التصالح مع ذاتها ومع الله . لكن بالنظر الى ان نفي الفردية المباشرة قد تجلى ، في قصة افتداء المسيح للبشر ، على انه الآن الاساسي فيها ، لذا لا تستطيع الذات الفردية ان ترقى الى الحرية والى السلام في الله الا اذا تخلت عن جانبها الطبيعي وشخصيتها المتناهية . هذا الانتصار على التناهي يمكن الوصول اليه بوسائل ثلاث :

اولا ، بالتكرار **الخارجي** لقصة الام المسيح التي لا يلبث الانسان ان يعيشها كالم جسماني وفعلي : الشهادة .  
ثانيا ، بالاهتداء الداخلي المحض ، بالنوسط الداخلي الذي يتحقق بالتوبة والندامة والكفارة .  
ثالثا واخيرا ، ان تظاهر الالهي في واقع العالم الخارجي متصور على انه الغاء للمسار الطبيعي للاحداث وللشكل العادي للاشياء : ذلكم هو الايمان بالمعجزات التي بها يتكشف حضور الالهي وقدرته .

### ١ - الشهادة

الكيفية الاولى التي يظهر بها الروح حضوره في السدات الانسانية هي الكيفية التي يكرر بها الانسان على ذاته قصة درب الآلام ، هذه الواقعة الاساسية في تاريخ الله الازلي . وهذا معناه زوال التصالح الايجابي المباشر ، اذ يتوجب على الانسان في هذه الحال ان يصل الى هذا التصالح عن طريق الانتصار على تناهيه . هكذا يتعاطم ويتكثف ويتزايد حدة الشعور بالدناءة البشرية ، ومن ثم فان المهمة الوحيدة والعليا التي تقع بنتيجة ذلك على عاتق الانسان تتمثل في قهر هذه الدناءة وفي التحرر من هذا الشعور الملل .

والوسيلة التي تتيح بلوغ هذا الهدف هي ان يتحمل الانسان برباطة جاش اقصى المعاملات ، وان يفرض على نفسه جميع صنوف العزوف وسائر ضروب التضحية والحرمان ، وان ينزل بنفسه بالتالي آلاما وعذابات ، ليضمن في داخل ذاته انتصار الروح وليحقق اتحاده بالله وليخلق لنفسه سماء من السلام والهناء . وهذا الجانب السلبي من الالم يقدو في الشهادة غاية في ذاتها ، وتقاس درجة التغير بدرجة ما تحمله الانسان من فظائع وما قاساه من آلام . وأول شيء ينبغي تنزيهه عن هذه

الدنيا وإضفاء صفة القداسة عليه ، لدى الإنسان الذي لم تتفتح بعد داخليته كاملة ، هو وجوده الطبيعي ، حياته ، تلبية حاجاته الماسة والحيوية . وأكثر ما يساهم في هذا التنزه عن الحياة بحاجاتها وتلبياتها ، في هذا المران على الألم والعذاب اللذين لا يلبثان ان يتحولا في الشعور الى مصدر للأفراح ، هو في المقام الاول العذابات الجسمية التي ينزلها بالإنسان إما أعداء عقيدته ومضطهدها ، ممن تحركهم نوازع الحقد والضغينة ، وإما هو نفسه بعد ان يبادر الى ابتكارها بصرف النظر عن كل واقع . وفي كلتا الحالتين يقبل الإنسان ، مدفوعا بعصبية الألم ، بما يحدث له ، لا على انه ظلم وجور ، بل على انه تبريك ونعمة ، على انه الوسيلة الوحيدة لقهر عقوق الجسد والقلب والنفس ولتنيسل مرضاة الله .

لكن بالنظر الى ان الاهتمام الداخلي لا سبيل اليه فسي الأوضاع التي هي موضع اهتمامنا هنا الا بما ينزله الإنسان بجسده من إذلال وعذاب وقهر ، فمن الواضح والحالة هذه ان سؤال الجمال لا يمكن ان يطرح بصدها وأنها تشكل بالنسبة الى الفن موضوعا خطرا للغاية . وبالفعل ، انه لمن الضروري ، من جهة اولى ، تمثيل الافراد ، الى حد اكبر بكثير مما في قصة آلام المسيح ، على أنهم أفراد واقعيون موصومون بدمغة الوجود الزمني ، غارقون في التناهي والطبيعية ، بينما تشكل العذابات والفظائع المنقطعة النظير ، وتشويه الاعضاء وبترها ، والنكسالات الجسماني ، ومنصات الاعدام والمقاصل ، والتعذيب بالأحراق البطيء وبالنزب المفلي وبالذوالب ، والموت على المحرقة ، الخ ، اقول بينما تشكل هذه العذابات بحد ذاتها ، من الجهة الثانية ، طرائق بشعة كريمة ، منفرة ، غريبة كل الغربة عن الجمال بحيث انها لا تصلح موضوعا لاي فن صحيح . ولا ريب في انه يسع الفنان أن ينفذ مثل هذا النوع من المواضيع تنفيذا امثلا ، لكن مثل هذه

الاجادة ستكون محصورة بالجانب الذاتي ، وهذا الجانب ، مهما  
امكن له ان يكون فنيا ، عبثا يسمى الى الوصول الى توافق امثل  
مع الذات نفسها .

لهذا يحتاج تمثيل هذه السيورة السلبية الى عنصر آخر  
يتجاوز عدايات الجسد والنفس تلك ليتجه نحو التصالح الايجابي .  
وذلك هو تصالح الروح مع ذاته ، وهو هدف التنكيل المكابسة  
ونتيجه . ومن هذا المنظور ، فان الشهداء هم حراس الالهى ،  
يوفرون له الحماية من وحشية القوة الخارجية وهمجية الكفر ؛  
وانما طمعا بكسب مملكة السماء يتحملون الالم ويرتضون الموت ،  
ومن الواجب ان تتظاهر القوة والشجاعة والمثابرة التي تدب في  
اوصالهم بعلامات وامارات يمكن تعرفها . بيد ان داخلية الايمان  
والحب هذه لا تشهد ، رغم جمالها الروحي ، على صحة روحية ،  
مبثوثة خلل الجسم ، وانما هي داخلية ولدت من الالم ولا تزال  
تسبح ، حتى بعد تغير مظهرها ، في جو من الالم ينعكس حتما  
في تمثيلها الفني . والرسم بوجه الخصوص هو الذي عالج هذه  
الموضوعات التقوية . واولى مهامه ان يعبر عن الهناء الذي يجد  
الشهداء مصدره في عذاب اجسادهم ، وذلك بان يجعل قسما  
الوجه والنظرة ، الخ ، تشف عن الرضوخ والاستسلام ، والانتصار  
على الالم ، والفرح الذي يقبسونه من الاحساس بحضور الروح  
الالهى فيهم . اما النحت بالمقابل - وهو الاقل صلاحة لتمثيل  
الداخلية المركزة في هذا الشكل المروحي Spiritualisée -  
فلا يسهل التعبير عن مختلف العواطف والمشاعر التي تساور  
الشهيد الا بردها الى علتها المادية ، اي تمثيله الجسراج  
والتشويبات النازلة بالمضوية الجسمية عينها .

ان الشهيد ، بمزوفه هذا ، بنسيانه هذا لداته ، برضوخه  
واستسلامه هذا ، لا يسعى فقط الى التجرد من الوجود الطبيعي  
ومن التناهي المباشر ، بل ايضا وعلى الاخص ، الى الارتقاء بنفسه  
نحو السماء ، الى حد الغاء كل ما هو بشري صرف فيه ، وكل



ما يربطه بالعالم ، بل الى حد تقطيع الاواصر المعنوية والعقلانية التي تجعله متضامنا مع هذا العالم . وبالفعل ، كلما شعر الروح، في مسعاه الى ان يحيي في ذاته فكرة الاهتداء ، بأنه لا يسزال بعيدا عن ادراك هذه النتيجة ، كانت اكثر همجية وتجريسا الوسائل التي تدفعه قوة الورع والتقوى المركزة الى استخدامها لمواجهة كل ما يتعارض ، بحكم طبيعته المتناهية، مع هذا اللاتناهي البسيط في ذاته للتدين ، وليقاوم العواطف الانسانية كافة ، والنوازع الاخلاقية ، ومطالب القلب وميوله وواجباته وحاجاته . ذلك ان الحياة الاخلاقية وسط الاسرة، وروابط الصداقة والقربى والحب ، والالتزامات الناجمة عن الحياة في الدولة او المفروضة بحكم المهنة ، هذا كله يدخل في عداد اشياء هذا العالم ؛ والحال ان اشياء هذا العالم ، ما لم تتشرب بعد **بالمطلق** الایمانی ، وما لم تمتص بعد من قبله ، تتبدى لهذه الداخلية المجردة التي هسي داخلية النفس المؤمنة غير جذيرة بأن تحتل مكانها في دائرة العواطف والالتزامات ، وتظهر لها على العكس غير ذات قيمة ، منافية للورع ، ضارة بالتقوى . ان العضوية الاخلاقية للعالم الانساني تعد غير جذيرة بالاهتمام ، لان مظاهرها والواجبات التي تترتب عليها لا يجر بعد الاعتراف بها بوصفها حلقات لازمة ومشروعة في سلسلة واقع عقلائي في ذاته ، واقع لا يجوز بكل تأكيد رفع اي شيء فيه الى مرتبة الاستقلال المنفرد ، وان كان ينبغي مع ذلك تقييم كل شيء فيه بوصفه آنا اساسيا لا تجوز التضحية به . ومن هذا المنظور ، فان التصالح الديني عينه يبقى مجردا، ويكون وجوده في القلب البسيط في ذاته كإيمان مستمر، ولكن بلا امتداد ؛ انه ورع قلب منطو على ذاته ، لا يتوصل بعد الى يقين عام وتام ، الى وثوق عقلائي وشامل . وحين تثابر نفس محبوة بمثل هذه القوة على موقفها السلبي هذا ازاء العالم وتنفصل منه بتقطيعها العنيف للروابط الانسانية كافة ، مهما تكن

في الاصل متينة ، فانما تدلل على فظاظة ووحشية وعلى نزوع همجي الى التجريد ، وهذا ما لا نستطيع الا ان نتراجع امامه مدمورين . وعليه ، فاننا نستطيع ، من وجهة النظر المتماشية مع ومينا الراهن ، ان نحیی وان نحترم هذا النوع من التدين فسي التمثلات المائدة اليه . لكن حين يتضخم الورع ويقل وصولا الى لمن ما هو عقلائي واخلاقي في ذاته والتكر له ، نجد انفسنا مضطرين الى الضن بتعاطفنا مع عصبية القداسة هذه والسى التنديد بمثل هذا المزوف باعتباره لااخلاقيا ومعاكسا للتديسن الحقيقي ، بالنظر الى انه ينبذ ويدمر ويدوس بقدميه ما نعتبره نحن مشروعا ومقدسا . وعديدة هي الخرافات والقصص والاشعار التي تعالج هذا الموضوع . فلدينا ، على سبيل المثال ، قصة رجل كان يعتمد فؤاده بحب زوجته واسرته مثلما كان ذووه تعتمد افئدتهم بحبه ، فاذا به يهجر بيته ليحيا حياة التشرذ . ثم يؤوب اليه ذات يوم وقد صار متسولا ، من دون ان يكشف عن شخصيته ، فتصدقوا عليه ، وتدبروا له مأوى - إشفاقا عليه - في ركن صغير تحت الدرج ؛ وعاش على هذا المنوال عشرين سنة في بيته بالذات ، يتفرج على حزن ذويه الذين كانوا يكون غيابيه، ولم يكشف عن شخصيته الا ساعة حضرته الوفاة . ان هذا التعمص الاناني الى حد فظيع هو ما يقترح علينا كمثال للفسادة . وهذا الاصرار على المزوف يذكرنا بتفنن الهندوس بالالام التي ينزلونها بانفسهم بمحض ارادتهم لهدف ديني . بيد ان جلسد الهندوسي وقوة احتماله لهما طابع مغاير . فالهندوسي يسعى الى تناسي نفسه بفرقه في ليل اللاوعي العميق ، اما الالم ووعسي الالم فهما ، على العكس من ذلك ، الهدف الذي ينشده الشهيد المسيحي ، وهو يتأمل ان يكون في مستطاعه بلوغه بوفوق اكبر كلما ارتبطت الامة بقوة اكبر بوعي قيمة الاشياء التي ينبذها وبحبه لهذه الاشياء ، وكذلك بوعي الجهود التي يبذلها ليطيل امد عزوفه . وكلما كان القلب الذي يفرض على نفسه مثل هذه الامتحانات

غنيا ونبيلا ، وكلما اذان نفسه بمزيد من الصرامة طردا مسع  
احساسه بعظم غناه ونبله ، تحسس بمزيد من الالم غياب التصالح  
الذي سيسبب له ارهب التشنجات وأقطع التمزقات . وبحسب  
تصوراتنا ، فان نفسا كهذه النفس ، لا تشعر بالطمأنينة الا في  
عالم مجرد ، لا في العالم الواقعي بما يترب عليه من واجبات  
والتزامات وغايات هي في نظرنا نحن مشروعة ، ان نفسا كهذه  
النفس ، الماخوذة في دوامة هذا العالم والرافضة مع ذلك لمتطلباته  
الاخلاقية بوصفها مناقضة لمصرها المطلق ، لا تستطيع ، بالامها  
المصطنعة اصطناعا ، الا ان تخلف فينا انطباعا بأنها نفس ضائعة ،  
ضالة ، فاسدة ، عاجزة عن ان توحى اليها بالشفقة وغير جذوبة  
بان تكون لنا قدوة ومثالا . والحق ان ما تفتقر اليه هذه التظاهرات  
هو هدف قيم ومقبول لدى الجميع، مضمون مفهوم لدى الجميع،  
اذ ان ما يتحقق على ذلك المتوال ذاتي صرف ، والهدف المنشود  
على ذلك النحو هدف فرد مفرد لا يطلب سوى خلاص روحه هو،  
وهناؤه هو . لكن خلاص هذا الفرد او ذاك وهناؤه ليس مما يمكن  
ان يعني عددا كبيرا من الاشخاص .

### ب - الندامة والاهتداء الداخليان

ان الدائرة الدينية تشتمل على نمط تمثل يتعارض مع نمط  
التمثل الذي تقدم وصفه ، وقوامه الترفع على الآلام الجسمية  
الخارجية وتجاوز الموقف السلبي من المضمون المشروع للواقع  
الدنيوي ؛ وبذلك يقترب نمط التمثل هذا ، بمضمونه وشكله ،  
من مضمار الفن المثالي . ان الآلام هذه المرة محض آلام روحية ،  
وبيت القصيد هو اهتداء الروح . وبذلك تنأى الشقة من جهة  
اولى بيننا وبين فظائع تشويه الجسم وأهوال مسخه ؛ ومن الجهة  
الثانية لا يعود تدوين النفس الهيجي يناصب الانسانية الاخلاقية

او الاخلاق الانسانية العداء ليلوذ بحمى تجريد الهناء الدهنسي  
المحفن وليحبس نفسه في الم المزوف المطلق وليدوس بقدمية  
كل ضرب آخر من المتعة ، بل تقف النفس موقف "المعارضة من  
كل ما هو اجرامي وشرير ومستاهل الادانة حقا في الطبيعية  
الانسانية . ان النفس يحركها هنا اليقين السامي بان الايمان ،  
الذي هو اشبه بدفق يحمل الروح الى الله ، قادر على ان يلغي  
هذا الفعل او ذاك من الافعال المنجزة ، حتى ولو كان جريمة او  
خطيئة ، وعلى ان يمحوه من صفحة الوجود وكأنه لم يكن قط ،  
باعتباره غريبا عن الذات التي فعلته . الهرب من الشر ، مسن  
السلبى المطلق الملازم للذات ، الهرب الذي هو عاقبة الازدراء الذي  
يخامر الارادة والروح ازاء ذاتهما لما اقترفاه من شر ، والعودة  
الى الايجابي الذي يقبل من الان فصاعدا باعتباره الواقع الاوحد،  
بالتعارض مع الحياة السابقة في الخطيئة : ذلكم هو تظاهر  
القوة اللامتناهية حقا للحب الديني، ولثول الروح المطلق وحضوره  
في الذات . مثابة وقوة الروح الذاتي الذي ينتصر ، بمساعدة  
الله الذي اليه يتوجه ، على الشر ويشعر ، من خلال استفادته من  
هذه المساعدة ، بأنه متحد بالله ، وهذا بالنسبة اليه مصدر  
رضى كلي القبلة . وبالفعل ، اذا كانت الذات تصر على تصور  
الله بوصفه هو «الآخر» بالنسبة الى العالم الدنيوي الفارق في  
الخطيئة، فانها تظل تشعر مع ذلك بأنها متماهية وهذا **الامتتاهي**،  
ويمعها اليقين بأنها تمتلك وعيا فيه شيء من وعي الله . وهذا  
اهتداء داخلي صرف ، وهو بالتالي من اختصاص الدين اكثر منه  
من اختصاص الفن ، لكن بالنظر الى ان هذا الاهتداء يتم داخل  
النفس التي تمتلك المقدرة على التعريف بالحياة التي تدب فيها  
بعلامات خارجية ، فان الفن التشكيلي عينه ، اي الرسم ، يكتب  
على هذا النحو الحق والقدرة على اقتباس مواضعه من قصص  
الاهتداء هذه . لكن لو خطر في بال احدهم مع ذلك ان يمثل هذه

القصص بحرفيتها وفي ادق تفاصيلها ، لانتهى مرة اخرى الى نتائج تنافى والجمال ، اذ ان الكثير من هذه التفاصيل له طابع إجرامي وبشع سافر . وعليه ، فان الرسم سيحصل على احسن النتائج وأكثرها تلاؤما مع مفهوم الجمال اذا ما اكتفى بتمثيل الاهتمام وحده في صورة واحدة وحيدة ، بدون اي تفصيل يدخل في باب المستهجن والمدان . هكذا هي صورة مريم المجدلية التي ينبغي ان ندرجها في عداد أجمل المواضع التي من هذا النوع ، وذلك ما دام الرسامون الإيطاليون قد عالجوا هذا الموضوع معالجة تستاهل بالغ الإعجاب ، وعلى نحو مطابق للفن . فهي تظهر داخليا وخارجيا في هذه اللوحات بوصفها الخاطئة الجميلة ، الجذابة بخصيئتها كما باهتدائها . لكن لا الخطيئة ولا القداسة تحملان في هذه الحال على محمل الجد حقا ؛ فقد غفر لها الشئ الكثير ، لانها احبت كثيرا ؛ غفر لها بسبب حبها وجمالها؛ لكن الجانب المؤثر يتمثل في ما ساورها من ندم على اسرافها في الحب وفي ما تدرفه من دموع ألم هي بحد ذاتها خير شاهد على حساسية نفسها المرفهة . وليس خطأ أنها احبت كثيرا ؛ لكن الغلظة الجميلة والمؤثرة التي ارتكبتها هي اعتقادها بأنها خاطئة ، فجمالها الذي يعكس حساسية غنية يقوم شاهدا مبينا على انه ما امكن لها ان تحب الا بنبل ومن اعماق اعماق نفسها .

### ج - المعجزات والخرافات

ان المظهر الاخير الذي يرتبط بالمظهرين السابقين ويتداخل معهما عند الاقتضاء يتعلق بالمعجزات التي تلعب دورا بالغ الاهمية في الدائرة الدينية . وبوسمنا تعريف المعجزة بأنها قصة اهتمام وجود طبيعي مباشر . فالواقع يتصور كشيء داوج ، عرضي ؛ وهو عبارة عن متناه مسه الالهى المتدخل مباشرة في الخارجى

والخصوصي، فإذا به بنتيجة هذا التدخل يتخلع ويتحلل ويتحول، وإذا بما يسمى بالمسار الطبيعي للاشياء يتوقف . والهدف الرئيسي للكثير من الخرافات هو تمثيل الكيفية التي تتصرف بها النفس ، في تظاهراتها الخارجية ، في مواجهة هذه الظاهرات التي تخرج عن اطار الطبيعة والتي يخيل للنفس انها تتصرف فيها حضور الله . لكن الالهي لا يمكن في الواقع ان يتدخل فسي الطبيعة الا بوصفه عقلا ، وفي شكل قوانين ثابتة فرضها الله بنفسه على الطبيعة ؛ وليس عن طريق ظاهرات ومعلومات منفردة، مناقضة للقوانين الطبيعية ، يمكن للالهي ان يتظاهر، اذ لا تتدخل في الطبيعة سوى القوانين الازلية وتمييزات العقل . لذا ينطوي العديد من الخرافات على جانب لامعقول ، سخي ، مصطنع ، خاو من المعنى ، على اعتبار ان هدفها توليد الاقتناع بحضور الله في اشياء وظروف منافية لمقتضيات العقل ، وزائفة ، وليس فيها بالتالي شيء من الالوهية . صحيح ان الانفعال والورع والاهتداء التي يدور عنها الكلام في هذه القصص يمكن ان تنسم ببعض الاهمية ، لكن فقط بصفاتها وقائع وتجارب داخلية ؛ أما اذا شاء بعضهم ان يقيم بين هذه الوقائع والتجارب من جهة اولى ، وبين الوقائع والظاهرات الخارجية من الجهة الثانية ، علاقة كذلك تبدو معها الاولى وكأنها معلول للثانية ، فلا ينبغي ان تشكل هذه الاخيرة ، والحالة هذه ، تحديا للعقل وللحسن السليم .

تلكم هي المظاهر الرئيسية للمضمون الجوهري الذي يتوافق، في المضمون الذي استأثر باهتمامنا حتى الان ، مع طبيعة الله ومع السرورة التي بها وبوأسطتها يتظاهر الله كروح . وذلك هو موضوع مطلق لا يخلقه الفن ولا يكشف عنه بوسائله الخاصة ، بل يلتقاء من الدين وبمالجه ، وهو يمي انه يمثل الحقيقة ويعبر عنها . انه مضمون نفس مؤمنة ، مفعمة بالحماسة ، هي بحد ذاتها كلية لامتناهية ، بحيث ان الخارج يبقى بالنسبة اليها خارجيا وحياديا

الى حد ما ؛ وما دام هذا المضمون لا يفلح في تحقيق تساوق امثل  
بين الخارج والداخل ، فانه لا يستطيع ان يقدم للفن سوى  
موضوعات غير مناسبة ، صعبة ، بل موضوعات يتعذر في كثرة  
من الاحوال معالجتها طبقا لقتضيات الفن .

## الفصل الثاني

### الفروسيّة

ان ما يؤلف مضمون الايمان والفن هو ، كما رأينا ، الذاتية اللامتناهية ، **الطلق** ، روح الله الذي لا يوجد حقاً لذاته الا في الوعي الانساني . هذا العلم الروحاني الرومانسي ، الذي يطلب الهناء في **الطلق** وحده ، يبقى داخلية مجردة ، لانه يمارض العالم الخارجي وينبذه ، بدلا من ان يتغلغل فيه ويتمثله . وبفعل هذا التجريد ، يبقى الايمان منفصلاً عن الحياة ، عن الواقع العيني للوجود الانساني ، عن العلاقات الايجابية التي تربط الناس بعضهم ببعض ، على اعتبار ان الناس لا يشعرون بأنهم متماثلون ولا يتحابون الا باسم الايمان وبالايمان ، في روح جماعة المؤمنين . وهذه الجماعة هي النبع الصافي الذي يمسك صورهم ، من دون



ان تكون بالانسان حاجة الى ان ينظر الى انسان آخر في عينيه ووجهها لوجه ، ومن دون ان تكون به حاجة الى ان يعقد مع آخرين علاقات مباشرة والى ان يتحسس ، في شكلها العيني والحي ، الوحدة الحية التي يكمن منبعها في الحب ، في الثقة ، في تطابق الاهداف وتلاقي الاعمال . ان الانسان يتصور ، في داخلته المجردة دينيا ، آماله ومطامحه باعتبارها مظهرا من الحياة في مملكة الله والاتحاد بالكنيسة ، وهذا التماهي مع قوة ثالثة يكون ما يزال متاصل الجذور في وعيه الى حد لا يسمح له بأن يلتقي ذاته ، بكيونته العينية ، في معرفة الآخرين وارادتهم . اذن فالمضمون الديني يتلبس ، في جملته ، شكلا واقعا ، لكنسه يبقى واقعا داخليا صرفا ، لا يتجاوز حدود التمثل ، يتعارض مع توسع الحياة ، ويمعز عن تلبية متطلباتها السامية في هذا العالم الارضي والواقعي .

من هنا يكون لازاما على النفس ، الفارقة في هئائها السعيد ، ان تخرج من المملكة السماوية التي تشكل دائرتها الجوهرية ، لترتد الى ذاتها ، ولتعطي ذاتها مضمونا راهنا ، هو مضمون الذات من حيث هي ذات ، وبعبارة اخرى ، ان تحوّل الداخلية التي كانت لحد الان دينية الى داخلية دنيوية . صحيح ان المسيح كان قد قال : «دع اباك وامك واتبعني» ، او كذلك : «سيبفخ الاخ اخاه ؛ وسوف يضحون بكم ويضطهدونكم» ، النخ ؛ ولكن بدءا من اللحظة التي وجدت فيها مملكة الله مكانا لها في العالم ، فتشربت بها الاهتمامات والمقاصد الدنيوية وتحولت وسمت ، واجتمع الاب والام والاخ تحت جناح جماعة واحدة ، نقول : بدءا من هذه اللحظة اكتسب الديوي هو الآخر حق توكيد ذاته وفرض نفسه . وعلى الاثر ، تلاشى موقف النفس السلبي ، الذي كان لحد الان دينيا صرفا ، ازاء الانساني بما هو كذلك ، وتفتح الروح ، وامتد ليطال كل ما كان لحد الان موضع ازدراء واحتقار . ان المبدأ

الاساسي يبقى كما هو بلا تغيير ، لكن الذاتية اللامتناهية تنصب على جانب آخر من المضمون . وبوسعنا تعريف هذا التغير بقولنا ان الفردية الذاتية تفقد حرة من حيث هي ذاتية ، بدون توسط الله ، وبصورة مستقلة عن التصالح معه . وبالفعل ، كانت هذه الفردية قد اجتازت طريق السلبية في اثناء ذلك التوسط ، حيث كانت قد تجردت من تناهيها المحدود والطبيعي ، بينما هي تؤكد الان ذاتها كذات حرة تطالب في لانهايتها الذي ما يزال شكليا ، لذاتها وللآخرين بان يجري اعتبارهم وتقديرهم جميعا بوصفهم ذواتا . وانما في هذه الذاتية تكمن من الان فصاعدا كل الداخلية التي كانت لحد الان مستقر الله وحده دون سواء .

أما المضمون الذي تنطوي عليه النفس الانسانية من الان فصاعدا بين جوانبها ، فبوسعنا تعريفه بقولنا ان الذات ، في هذا الطور الجديد ، ممثلة بذاتها ، مفعمة بالشعور بفرديتها اللامتناهية ، من دون ان يكون لهذا الشعور صلة ما بأي مجموعة من الاهداف والاهتمامات والاعمال الموضوعية والجوهرية . وثمة عواطف ثلاث - بوجه خاص - تشط لدى الافراد الى درجة لامتناهية : عاطفة الحب ، وعاطفة الشرف ، وعاطفة الولاء . وما هذه بسجايا وفضائل اخلاقية بحصر معنى الكلمة ، بل هي مجرد اشكال للداخلية الرومانسية للذات المفعمة بالشعور بذاتها . ذلك ان الاستقلال الشخصي الذي يكافح في سبيل الشرف لا يتظاهر في شكل اعمال جريئة يجترحها الانسان في سبيل الجماعة او لاكتساب صيت امانة واستقامة في الحياة العامة والخاصة ، وانما الهدف ، على العكس ، انتزاع الاعتراف بالمنعة المجردة للذات الفردية . كذلك ما الحب ، الذي يحتل نقطة المركز في هذه الدائرة ، الا الهوى العارض الذي يستبد بذات تجاه ذات اخرى ، ومهما يضخمه الخيال ويمقه الاختمار الداخلي فانه لا يعبر عن العلاقات الاخلاقية التي يشتمل عليها الزواج والاسرة . وصحيح بالمقابل ان الولاء يتسم بطابع اخلاقي ، بمعنى انه لا ينشد محض

هدف شخصي ، وانما رسالته ان يحافظ على شيء اسمى ، على صالح عام ، وبمعنى انه مرتين بمشيئة انسان آخر ، بمشيئة زعيم ؛ وهو بهذه الصفة يتضمن عزوفا عن الانانية وعن الإرادة الاستقلالية للذات ؛ لكن عاطفة الولاء لا تستلهم مباشرة الصالح الموضوعي لجماعة حققت حريتها وثبتتها في تنظيم الدولة ، بل تربط نفسها بشخص الزعيم وحده دون سواه ، هذا الزعيم الذي يتصرف إما لصالح ذاته فرديا واما للصالح العام .

ان اجتماع هذه العواطف الثلاث ، في تركيباتها المتنوعة ، وبصرف النظر عن التدخل المحتمل لعناصر دينية، هو الذي يشكل المضمون الرئيسي للفروسية ويؤلف المرحلة الانتقالية الضرورية من مبدأ الداخلية الدينية الى الحياة الروحية في العالم الديني الذي يجد فيه الفن الرومانسي من الان فصاعدا امكانيات ابداع مستقل ومصادر لجمال اكثر حرية ان جاز القول . وبالفعل ، انه يشغل من الان فصاعدا الوسط الحر بين المضمون المطلق للتمثيلات الدينية الثابتة في ذاتها وبين الخصوصيات المتعددة الاشكال للعالم الديني ، المحدود والمتناهي . والشعر هو الذي عرف كيف يستخدم هذا الموضوع خير استخدام ، لانه الاقدر من سائر الفنون الاخرى على التعبير عن الداخلية المنطوية على ذاتها ، بغاياتها وتنوعاتها .

وبما ان هذه مواد يقيسها الانسان من صدره وقلبه ، من العالم الانساني المحض ، فقد يكون من المباح الاستنتاج بان الفن الرومانسي يقف ، من هذا المنظور ، على مستوى واحد والفن الكلاسيكي ؛ وبالفعل ، ان المقارنة بين هذين الشكلين الفنيين تبدو مسوغة هنا . فقد عرفنا اعلاه الفن الكلاسيكي بانه مثال الانسانية الحقيقية موضوعيا ، الحقيقية في ذاتها . ومضمون الفن الكلاسيكي هو من طبيعة جوهرية ، وينطوي على حماسة اخلاقية . فالقصائد الهوميرية ومآسي سوفوكليس واسخيلوس

تحدث عن اهتمامات عينية ، وتعبر بوضوح تام عن المشاعر والعواطف التي تربط بها ، وتتوسل الى ذلك بلاغة وأداء يتوافقان والفكرة الرئيسية للعمل الادبي ؛ كما انه تقف فوق حلقة الابطال والوجوه المستقلة هذه ، المضطربة بحماسة فردية ، حلقة آلهة تتصف بسمة من الموضوعية اشد بزوا . وحتى حيثما ينفذ الفن اكثر ذاتية ، كما في الاشكال النحتية اللامتناهية ، وفي النقوش ، الخ ، وفي المراني والمقطعات اليبغرافية وضروب اخرى من الشعر الغنائي في العصور اللاحقة ، تكون طريقة الموضوع متحدة بالموضوع ذاته ، وذلك لان له ، سلفا ، شكلا موضوعيا ؛ صحيح ان الاشخاص هنا اشخاص خياليون ، لكن قسماتهم ومعالمهم واضحة ومحددة : فينوس ، باخوس ، وربات الشعر ؛ كذلك الحال في المقطعات اليبغرافية المتأخرة ، حيث تجتمع اشياء معروفة ، كالازهار على سبيل المثال ، وتكون العاطفة هي الرابط الذي يربط بينها . وما على المرء في هذه الحال الا ان يعرف من معين خزان ثر بجمع صنوف الاشياء والمواضيع التي تصلح لكل استخدام ؛ وما الشاعر والفنان الا ساحران يقومان باختيارها وتجميعها وتصنيفها وبث الحياة فيها .

وخلاف ذلك هو الحال في الشعر الرومانسي . فيقدر ما يهتم هذا الشعر بأشياء هذا العالم ، لا بالانجيل وحدها ، تراه يقلد ابطاله فضائل ويعين لهم اهدافا ما هي بفضائل الابطال الاغريق واهدافهم ، اولئك الابطال الذين ما كانت اخلاقيتهم ، في نظر المسيحية في بداياتها ، سوى حشد من رذائل الافة . وبالفعل ، ان الاخلاق الاغريقية اخلاق انسانية واعية لذاتها ، فخورة بحاضرها ، تمارس ارادتها ، طبقا لمفهومها ، على مضمون محدد ، في وسط معين تخضع فيه حرية اولئك الذين ينتمون اليها لشروط تعدد بحكم المطلقة . انها شروط ناظمة لعلاقات الاهل والاولاد ، ولعلاقات الأزواج فيما بينهم ، ولعلاقات المواطنين في مدينة او في دولة في حريتها المتحققة . وبالنظر الى ان هذا

المضمون الموضوعي يرتبط بتطور الروح الانساني على اساس طبيعي ، اساس يُعد ايجابيا وثابتا ويعترف به بصفته هذه ، لذا فان هذا المضمون لا يعود يتوافق مع الداخلية المركزة للنفس الدينية التي تنزع ، على العكس ، الى تدمير الجانب الطبيعي من الانسان ، والتي تكون ملزمة بالتالي بالتفني بالفضائل المعاكسة ، فضائل التواضع والعزوف عن الحرية وعن الوثوق بالذات . ان فضائل النورع المسيحي تقتل ، بصرامتها المجردة ، كل ما هو دينوي ، ولا ترى حرية الذات الا في نفي الانساني الذي فيها . لكن الحرية الذاتية التي هي موضع اهتمامنا هنا لا تتمثل من الان فصاعدا في الاستسلام والرضوخ او في التضحية بالذات ؛ بل هي تريد توكيد فعاليتها في عالم الاشياء الدنيوية . ومع ذلك فان الداخلية هي التي تقدم للذات ايضا ، كما رأينا ، المضمار الموائم لتحقيق مقاصدها الدنيوية . فالشعر لا يواجه أي موضوعية مسبقة الوجود ، او أي ميتولوجيا او صورة يمكن له استخدامها، ولا يلقى قبائله أي موضوع يعرض نفسه سلفا لتعبيره . انه حر تماما ، ومطلق الابداع ؛ فلكانه طير يخرج غناؤه من تلقاء نفسه من صدره . لكن بالرغم من ان هذه الذاتية هي ذاتية ارادة نبيلة ونفس عميقة ، فان اعمالها والشروط التي تنجزها فيها تظل تتصف بطابع عسفي وعرضي ، على اعتبار ان الحرية والغايات التي تنشدها هي من نتائج تفكير يفتقر ، من حيث مضمونه الاخلاقي ، الى جوهر صلب متين . لهذا نلقى لدى الافراد ، لا حماسة خصوصية ، بالمعنى الاغريقي للكلمة ، اي بمعنى فردية مستقلة بذاتها وحررة ، بل نجد لديهم بالاحرى درجات من البطولة في تظاهرات الحب ، وفي الدود عن الشرف ، وفي التدليل على الولاء ، وهذه الدرجات ترتفع بصورة رئيسية بصفة النفس . بيد ان السمة المشتركة بين أبطال العصر الوسيط وابطال العصر الكلاسيكي هي الشجاعة . لكن هذه الشجاعة ليست واحدة، ولا

تلعب دورا متماثلا لدى أولئك وهؤلاء . فالشجاعة عند أبطال العصر الوسيط ليست شجاعة طبيعية ، مميزة لأفراد اقوياء الجيلة وأصحاء ، لما تضعف بعد قوة ارادتهم وجسمهم بفعل الثقافة التي هي عندهم وسيلة للدفاع عن مصالح موضوعية ، بل هي شجاعة يمكن مصدرها في داخلية الروح ، ويمليها الشرف والفروسية ، شجاعة نستطيع ان نعرفها بكلمة واحدة فنقول انها بنت النزوة ورهينة اهواء الارادة المحبة لركوب المخاطر ، ومرتبطة بمصادفات عارضة خارجية او بنوازع ورع صوفي ، وباختصار ، بقرارات الذات التي لا مرجع لها سوى ذاتها .

لقد ساد هذا الشكل من الفن الرومانسي في نصفي الكرة الارضية : في الغرب ، بفضل أوبة الروح الى ذاته ، وفي الشرق حيث حدث أول توسع للوعي بغية تحرير نفسه من المتناهي . فالشعر في الغرب نتاج نفس منطوية على ذاتها ، مركزها فسي ذاتها ، وتوازعها الدنيوية تابعة دوما وأبدا لعالم الايمان الاسمي . اما في الشرق فان العربي بوجه خاص ، هذا العربي الذي كان في البداية مجرد نقطة ، هو الذي تضخم وتوسع بألق ولألاء في المدى المترامي لصحرائه وسمائه ، حتى اندمج بالعالم الدنيوي ، ولكن من دون أن يتنازل عن حريته الداخلية . والاسلام ، بوجه خاص ، هو الذي مهد لذلك الارض ، بإلفائه العبادة الوثنية للأشياء المتناهية والخيالية ، وكذلك بإطلاقه للنفس الحرية الذاتية التي تسمح بتصالح القلب والروح ، خارج نطاق اي هيئسة موضوعية لله ، والتي تتيح للإنسان أن يمشي ، كمتسول ، في العبادة النظرية الخالصة لمواضيعه ، ولكن في الوقت نفسه ، في الحب والفرح والهناء كذلك .

## الشرف

كان فن العصور القديمة الكلاسيكي يجهل ما نسميه اليوم بالشرف . صحيح ان كل قصة **الايلاذة** تدور حول غضب آخيل الذي به ترتعن الاحداث اللاحقة الموصوفة فيها . لكن هذا الغضب لم ينشأ عن اهانة مست الشرف . فأخيل وجد نفسه مغبوناً بالنظر الى ان اغاممنون سلبه حصته من الغنيمة التي هسي **جائزته** (١) ، مكافاته الفخرية . الاهانة تمس اذن هنا شيئاً واقعياً وتتعلق بهبة هي علامة امتياز واعتراف بمجده وشجاعته ؛ ولئن استولى الغضب على آخيل ، فلأن اغاممنون عامله بطريقة غير لائقة واذله امام الاغريق ، لكن الاهانة لم تلحق بجوهر الشخصية بما هي كذلك ، ولهذا فان آخيل مستعد للاكتفاء باسترجاع الحصاة التي سلبت منه ، علاوة على بعض الهدايا والانعصام الإضافية ، ولا يتوانى اغاممنون بدوره عن القبول بهذه الترضية ، مع انهما بارتضائهما هذا الحل قد الحق واحدهما بالآخر ، بمقتضى افكارنا نحن ، اهانة مقدعة . ولقد كان تبادلهما الشتائم هو الشكل الوحيد الذي تظاهر به غضبهما ، وكفاهما ان يعقدا صفقة عينية لمحو تلك الاهانة العينية بدورها .

### ١ - مفهوم الشرف

غير ذلك هو الشرف ، بموجب التصور الروماني .

---

١ - باليونانية في النص . -

فموضوع الاهانة هنا ليس قيمة عينية وواقعية ، من ملك او مركز او فريضة ، الخ ، بل بمس الشخصية بما هي كذلك ، الفكرة التي لها عن ذاتها ، القيمة التي تمزوها الذات الى ذاتها . وهذه القيمة لامتناهية لاتناهي الذات عينها . وبفضل حس الشرف يعي الانسان ذاتيته اللامتناهية ، بصرف النظر عن مضمون هذه الذاتية . فالشرف يضفي على كل ما يحوزه الفرد ، على كل ما هو خصوصي عنده وعلى ما يستطيع ، عند الاقتضاء ، ان يتحمل بلا عواقب وخيمة فقده ، يضفي عليه القيمة المطلقة للذاتية الشاملة ، سواء افي الفرد ام في تمثل الآخرين . والحال ان كل خصوصية تكتسب ، في التمثل ، طابعا من الشمولية ، على اعتبار ان ذاتيتي كلها تمر في هذه الخصوصية التي هي خصوصيتي . لقد جرت العادة على القول بان الشرف محض مظهر . وهذا في ارجح الظن صحيح ، لكن لا بد لنا من اعتباره ، من وجهة النظر التي نرى اليه منها هنا ، مظهرا وانعكاسا للذاتية في ذاتها ، هذه الذاتية التي ، بحكم كونها لامتناهية ، تجعل هذا المظهر ايضا لامتناهيا . وهذا اللاتناهي هو ما يجعل المظهر الذي هو الشرف يقدو الوجود الحقيقي للذات ، واقعه الاكثر اصالة ، فاذا بكل صفة خاصة ، مضاءة بالشرف وممتصة من قبله ، تكتسب ، بفضل ذلك المظهر ، قيمة لامتناهية . والشرف ، المفهوم بهذا الفهم ، هو الذي يشكل التمييز الاساسي للعالم الرومانسي ، وهو يفترض ان الانسان ، المتخلي عن دائرة التمثلات الدينية وعن دائرة الداخلية ، قد دلف الى الواقع الحي ، وانه انما في قلب هذا الواقع يسعى من الان فصاعدا الى توكيد استقلاله الشخصي المحض وقيمه المطلقة .

ان مضامين الشرف يمكن ان تكون بالغة التنوع . فكل ما انا كائن عليه ، وكل ما افعله وما يفعله الآخرون هو جزء من شرفي . وبوسعي بالتالي ان ادرج في عداد شرفي كل ما هو جوهري في :



الاخلاص للامير ، التفاني في سبيل الوطن والمهنة ، انجازي واجباتي الابوية ، الوفاء الزوجي ، الاستقامة في التجارة والصفقات من كل نوع ، وكذلك الاستقامة في العمل العلمي ، الخ . بيد ان جميع هذه المواقف الحميدة والقيّمة بحد ذاتها لا تتلقى ، من وجهة نظر الشرف ، تكريسها والاعتراف النهائي بها ، ولا تغدو مواقف شرف كما يقال ، الا بقدر ما أملؤها بذاتي . فالشريف من الناس لا يفكر على الدوام وفي كل شيء الا بنفسه اولا ، وهو لا يتساءل ان كان هذا الامر او ذاك عادلا بحد ذاته ام لا ، بل كل تسأله ان كان فعل هذا الشيء او ذاك او الاستنكاف عن فعله يتفق وشرفه . كذلك فانه يخلق لذاته اهدافا عسفية ، ويضفي على ذاته طابعا معينا ، ويمقد بينه وبين نفسه وتجاه الآخرين التزامات لا تبررها اية ضرورة . وعندئذ يصطدم بصعاب وتقييدات متأنية لا من الشيء ذاته ، بل من الفكرة التي للانسان عن ذاته ، اذ يعتبر ان عدم خيانة الصفة التي تلبسها مسألة شرف . هكذا تقدر دوننا دبانا ان اقرارها بالحب الذي استبد بها مخالف لشرفها ، لانه سبق لها ان اكتسبت صيتا بانها امرأة عادمة الحساسية بالحب .

نستطيع اذن القول ، بصورة عامة ، بأن مضمون الشرف عرضة لجميع التقلبات ما دام من ابداع الذات ، وليس مرتبطا بالشرف ذاته بوصفه ماهويته المحايثة . لهذا وجدنا الدستور الروماني يدرج في **قانون الشرف** ما هو مشروع ومبرر نفسي ذاته ، على اعتبار ان الفرد يربط بوعيه لما هو حق وعدل الوعي اللامتناهي بشخصيته . وقولنا بان الشرف يقتضي هذا او يتنافى وذلك ، معناه في هذه الشروط ان كل الذاتية تنمهي ومضمون هذا المطلب او هذا النفي ، بحيث ان اي مخالفة ستخلق لا محالة وضعا يتعدل تصحيحه ، ومعناه بالتالي ان الذات لا يجوز لها ان تعير ذاتا صاغية لاي مضمون آخر . وبالمقابل ، يمكن للشرف ان يفقد شيئا شكليا وخاويا من المضمون ، اذا لم يكن يضم سوى

اناي وحده ، اللامتناهي في ذاته ، او اذا كان المضمون المقبول  
 بوصفه ذا طابع إلزامي مضمونا ردبنا او مستكرها . وعندئذ يفدو  
 الشرف ، وبخاصة في الاعمال المسرحية، شيئا باردا تماما وميتا،  
 هدفه التعبير لا عن مضمون جوهري بل عن ذاتية مجردة . والحال  
 ان المضمون الجوهري يتسم بطابع من الضرورة . وهو اذ يتوضح  
 تبعا لخطوط ترابطاته العديدة يفرض نفسه على الوعي بقسوة  
 يستمدّها من ضرورته تحديدا . وأكثر ما يفتقر المضمون الى  
 العمق في الحالات التي يزج فيها حلق التفكير في دائرة الشرف  
 بأشياء عرضية وثافهة يحد ذاتها، وان تكن على صلة ما بالموضوع.  
 والمادة لا تنعدم البتة في هذه الحالات ، لان الحلق يمتلك موهبة  
 التحليل والتمييز الدقيقين ويدل على مقدرته على ان يرفع الى  
 دائرة الشرف وعلى ان يدخل فيها الكثير من الاشياء العادمة  
 الاهمية يحد ذاتها . ولدى الاسبان بوجه خاص ادرك حلق التفكير  
 هذا بصدد مسائل الشرف مستوى رفيعا ، وأعمالهم المسرحية  
 تسهب في الحديث عن ابطال الشرف الذين يستغرقون بدورهم  
 في محاحكات مسهبة حول هذا الموضوع . ومن ذلك ان وفاء  
 الزوجية يوضع على محك التحليل الدقيق الذي يطل مختلف  
 الظروف الممكن تخيلها ، بحيث ان أبسط شك قد يساور  
 الآخرين ، او امكان الشك ليس الا ، يمكن ان يصبح قضية  
 شرف تعني الزوج مباشرة ، حتى وان كان هذا الزوج يعلم علم  
 اليقين ان هذا الشك لا يستند الى اساس . وحينما تتمخض  
 القضية عن مصادمات ، فان مجراها لا يحقق اي ترضية لاحد ،  
 لان موضوع النزاع لا ينطوي بالاساس على اي شيء جوهري ،  
 ولهذا فان تسوية الخلاف بحل ما لا تترك في النفس سوى شعور  
 شاق ومرهق بدلا من ان تحمل اليها السكينة. والشرف المحض،  
 المجرد تلمعا في ذاته ، هو ما يشكل ، في المسرحيات الفرنسية  
 ايضا ، حافز العمل المسرحي ومنطلقه الاساسي . غير ان الاركوس

السيد ف. فون شليف (٢) هو الذي يجسد ، بوجه خاص ، هذا الشرف الذي لا حياة فيه ، البارد كالجليد : فالبطل يقتل زوجته النبيلة المحبة - لماذا ؟ من أجل الشرف - وفحوى هذا الشرف انه يرغب في الزواج من ابنة الملك التي لا يساوره نحوها اي هوى ، طمعا في ان يصير صهر الملك . وهذه ، والحق يقال ، حماسة بغيضة وفكرة كريهة ، وان ادعت التجليب بال عظمة واللاتناهي .

### ب - انجراحية الشرف

بالنظر الى ان الشرف ليس فقط كما يظهر لي انا وحدي ، بل لا بد ايضا ان يوجد في تمثل الآخرين وان يحظى باعترافهم هم الذين يحق لهم ، بدورهم ، ان يطالبوا بالاعتراف بشرفهم ، لذا فان الشرف يمثل شيئا عتوبيا للغاية . والمداول الذي يفترض في ان اعطيه لهذا المطلب مرهون بقراري وارادتي وليس بأي شيء آخر . واي مساس به يمكن ان يكون له ، من هذا المنظور ، اهمية كبيرة ؛ وبالنظر الى ان الانسان يجد نفسه ، في الواقع العملي ، مأخوذا في دوامة علاقات متنوعة مع الاف الاشياء ، وبالنظر الى انه من المباح له ان يوسع الى ما لا نهاية دائرة مسا يستطيع ان يفتبره خاصا به وان يربط به بالتالي شرفه ، لذا يتسبب استقلال الافراد ومرجوعيتهم المحزنة الى ذاتهم فسي حدوث مشاحنات ومنازعات لا نهاية لها . على هذا النحو نجد ان الدور الاساسي في الاهانة ، كما في الشرف بوجه عام ، لا يعود الى المضمون . وبعبارة اخرى ، عندما أشعر بأنني مهان لا أشعر بذلك على صعيد المضمون ، وانما في شخصيتي التي يؤلف هذا

---

٢ - فريدريك فون شليف : كاتب ومالم الماني ، من مؤسسي المدرسة الرومانسية الألمانية (١٧٧٢ - ١٨٢٩) ، و«الأكوس» مسرحية له . -ج-

المضمون جزءا لا يتجزأ منها ، واعتبر انني انا المهان ، انا اي تلك  
النقطة الفكرية اللامتناهية .

### ج - استرداد الشرف

على هذا النحو يعتبر كل مساس بالشرف شيئا لامتناهيا ،  
وبالتالي لا يمكن للترضية الا ان تكون بدورها لامتناهية . ومؤكد  
ان الاهانة تكون على درجات ، وكذلك الترضية . اما ما الذي  
يفترض في ان اعتبره اهانة ، والى اي حد يفترض في ان اعتبر  
نفسي مهانا وان اطالب بالتالي بترضية ، فهذا كله مرهون بدوره  
بارادتي الذاتية التي يحق لها ان توجه سواء انحو التفكير المفرط  
في التدقيق ام نحو الحساسية المرفهة . اما فيما يتعلق بالترضية  
التي اعتقد ان من حتي ان اناها ، فلا بد لي من الاعتراف بالشخص  
الذي اهانني بأنه مثلي رجل شرف . وبالفعل ، انني احرص على  
ان يعترف شخص آخر بشرفي ؛ والحال انني كيما أستعيسد  
شرفي عن طريقه وفي نظر ذاته ، فلا بد ان يكون هو ذاته ، في  
نظري ، رجل شرف ، اي لا بد لي ان اعتبره ، رغم الاهانة التي  
انزلها بي ورغم بفضائي الذاتية ، شخصا لامتناهيا .

اذن فمن مبادئ الشرف الاساسية الا بيجز احد لنفسه ،  
بأعماله ، ان يعترف للآخرين بحقوق على شخصه ، ومن مبادئ  
الشرف الاساسية ان يؤكد الانسان ذاته ، مهما يحدث له ، بأنه  
لامتناه لا يحول ولا يتبدل لا في نظر نفسه ولا في نظر الآخرين .

ولكن ما دام الشرف ، بما يستتبعه من منازعات وتوضيحات ،  
يرتكز الى السيادة الذاتية التي لا تعترف بأي تحديد والتي  
تسلك مسلكتها بوحى من ذاتها ، فاننا نجد انفسنا هنا من جديد  
بمواجهة ما كنا قد شددنا عليه بوصفه التعيين الرئيسي للوجوه  
البطولية : استقلال الفردية . لكن ليس بيت القصيد فسي

الشرف الاستقلال المحض المطلق ، بمعنى ان الانسان يدود عن شخصيته ويسلك المسلك الذي يبدو له هو الخلق بأن يسلك ، وانما الاستقلال الذي لازمته الحتمية **الفكرة التي للانسان من ذاته** ، وهذه الفكرة هي التي تشكل المضمون الفعلي للشرف ، وأعني بها الصورة التي يكوّنها المرء عن ذاته والتي تجعل مسين الذاتية المركز الذي يوجه نحوه جميع تظاهرات الحياة الخارجية ، وجميع الافعال ، وجميع الاقوال ، وجميع مقاصد المحيط ونيات الجوار . الشرف اذن استقلال متبصر ، ماهيته تتكون من هذا التبصر ، من هذا التفكير بالذات ، بحيث لا يقيم كبير اعتبار لكون مضمونه من طبيعة اخلاقية وضرورية ام لكونه عارضا وتافها .

## - ٢ -

### الحب

الحب هو العاطفة الثانية التي تلعب دورا راجحا في الفن الرومانسي .

#### ١ - مفهوم الحب

ان يكن التمييز الرئيسي للشرف يكمن في الذاتية الشخصية ، كما تتمثل ذاتها بذاتها في استقلالها المطلق ، فان تمييز الحب يكمن بالاحرى في التخلي عن الذات لفرد من الجنس الآخر ، في العزوف عن وعيها المستقل وعن كينونتها - ل - ذاتها الفردية ، وفي وعي ذاتها في وعي فرد آخر وبه . ومن هذا المنظور ، لمة تعارض بين الشرف والحب . لكننا نستطيع بالمقابل ان نرى في

الحب تحقيقا لما هو متضمن في الشرف ، وذلك بقدر ما تساور الشرف الحاجة الى انتزاع اعتراف شخص آخر بلاتناهي في شخصه ، وبالتالي الى ان يدرج لانهائه في لاتناهي الآخر . وهذا الاعتراف لا يقدو حقيقيا وكاملا الا اذا انصب الاحترام لا على شخصيتي في المجرد ، او كما تتظاهر في حالة عينية منفردة ، وبالتالي محدودة ، وانما على ذاتيتي كلها ، وإلا اذا انتقلت مع كل ذاتيتي ، ومع كل ما تشتمل عليه ، كما انا وكما كنت وكما ساكون ، الى وهي شخص آخر ، لالون بلوني ارادته ومعرفته ، نوازع وصوباته . عندئذ لا يعود هذا الآخر يحيا الا في " ، ولا اعود انا احيا الا فيه ؛ فتعيش ، انا وهذا الآخر ، في هذه الحالة من الوحدة والامتلاء ، ونضع في تماثل الهوية هذا نفسنا كلها ، ونجعل منها عالما واحدا . وانما بحكم هذه الداخلية اللامتناهية يلعب الحب دورا بالغ الاهمية في الفن الرومانسي ، وهذه الاهمية ما تفتأ تتزايد بحكم الفنى الاسمى الذي ينطوي عليه مفهوم الحب .

لا يركز الحب ، نظير ما يفعل الشرف في كثرة من الاحوال ، الى تأملات ملكة الفهم وارايتها ، وانما يكمن مصدره في العاطفة ؛ وبالنظر الى الدور الذي يلعبه فيه فارق الجنس ، فانه يشكل في الوقت نفسه الاساس الروحي للعلاقات الطبيعية . لكن الدور الاساسي الذي يلعبه ، والحالة هذه ، قوامه انخراط الذات بكل داخليتها وبكل لانهائها في هذه العلاقات . وهذا الانصهار الكامل لوعيتها مع وهي شخص آخر ، وهذا الظاهر من نكران الذات والتجرد هما اللذان يشكلان بالنسبة الى الذات وسيلة للاهتمام الى ذاتها من جديد والى صيرورتها ذاتها من جديد ، كما ان هذا النسيان للذات هو الذي يجعل من يحب لا يحيا ولا يوجد لذاته ولا يفكر بذاته ، بل يجد في شخص آخر مبررات وجوده ، من خلال تمتعه بذاته في هذا الآخر . هذا تحديدا ما يسبغ على

الحب طابعه اللامتناهي . والجمال ينبغي البحث عنه بصورة رئيسية في كون هذه العاطفة لا تبقى في حالة عاطفة او مجرد نزوع ، وانما في كون الخيال يخلق حولها عالما كاملا ، ويحول جميع اهتمامات الحياة الواقعية وجميع اهدافها وجميع ظروفها الى حلية وزخرف لهذه العاطفة ، ويجذب كل شيء الى دائرتها ، ويرفع على هذا النحو من قيمة ما كان لحد الان خارجيا بالنسبة الى هذه الدائرة . وانما لدى النساء بوجه خاص يتجلى الحب بكل جماله ، لان التخلي عن الذات ونكرانها يشكلان بالنسبة اليهن اسمى تعبير عن شخصيتهن ، على اعتبار ان حياتهن كلها ما هي الا اثرتاب بانحاء هذه العاطفة التي فيها يجدن اخيرا النقطة الثابتة لوجودهن ومستقر حياتهن . وان شاء لهن سوء حظهن الا يصلن اليها ، انطغان كما ينطفئ النور بنفخ الريح . والفن الكلاسيكي لا يكاد يعرف هذه الداخلية الذاتية للعاطفة ؛ وهي لا تلعب فيه ، على كل حال ، سوى دور تابع ؛ وحتى عندما يتخذ الفن الكلاسيكي من الحب موضوعا للتمثيل ، لا يستوقفه فيه سوى مظهر اللذة الحواسية . ان هوميروس ، على سبيل المثال ، لا يعلق عليه اي اهمية ، او هو يعتقد بأن الحب في انبل أشكاله هو الحب الذي يقوم في الزواج ، فسي دائرة الحياة البيتية ، في قصائد امرأة كينيلوبه (٣) ، الام والزوجة المتفانية ، او اندروماك (٤) ، وبالاختصار ، في قصائد

---

٣ - بينيلوبه : زوجة اوليسس ووالدة تيلماك . طوال العشرين سنة التي غاب فيها اوليسس ، رفضت طلاب يدها . لكنها قطعت مع ذلك على نفسها مهديا بأنها متى ما انتهت من حياكة قطعة السيج التي بين يديها فستختار واحسدا منهم . بيد انها كانت تفك في الليل ما تحيكه في النهار . -  
 ٤ - اندروماك : زوجة هكتور ، بطل طروادة الذي لقي مصرعه على يد آخيل ، صارت بعد سقوط طروادة أمة لبيروس ، ابن آخيل ، لكنها ابت الزواج منه . -

امراة محبوة ، قبل كل شيء ، بصفات وسجايا أخلاقية .  
وبالمقابل ، يرى هوميروس أن الرابطة التي تربط بين باريس (٥)  
وهيلانة (٦) رابطة لأخلاقية ، لأنها كانت السبب في أهوال  
حرب طروادة وقواجمها ؛ كذلك فإن حب آخيل لبريسييز (٧)  
عاطفة مجردة من العمق ، لأن بريسييز أمة يستطيع آخيل أن  
يفعل بها ما يشاء . وفي قصائد سافو (٨) ترتفع لغة الحب ، هذا  
صحيح ، إلى مستوى الحماسة الفنائية ؛ لكن ما تعبر عنه هو  
بالأحرى حرارة النار التي يغور بها الدم أكثر منها داخلية النفس  
وقوة العاطفة الصادرة عن القلب . وفي القصائد القصصار  
لاناكرون (٩) ، وهي قصائد مترعة بالظرف ، يتبدى الحب في  
مظهر متمتع عامة تجهل الآلام اللامتناهية ، وهجران النفس  
المكروبة ، الوانية المدنفة ، المتحملة وصبها بلا شكوى ، كما تجهل  
أن ثمة حياة بأسرها ترتعن بهذه العاطفة . كلا ، إن أناكريون يتكلم  
عن الحب بالفاظ مترعة صفوا وهذوء بال ، بصفته مصدرا لأفراح  
مباشرة ، من دون أن تنطوي نوعية هذه الأفراح أو شدتها على

- 
- ٥ - بقرس ، لقب الإسكندر الطروادي ، ثاني أبناء بريام ، خطف هيلانة ،  
لوجة مينيلاس . فوقت بسببه ذلك حرب طروادة . -  
٦ - ميلانة : أميرة أفريقية اشتهرت بجمالها ، ابنة ليذا وأخت كابيتور  
وبولوكس ، وزوجة مينيلاس ، خطفها باريس ابن آخر ملوك طروادة . -  
٧ - بريسييز : ابنة الكاهن برنيسيس . خطفها الهامنون ، خصم آخيل ،  
وبقيتها افتتح هوميروس إليلذه . -  
٨ - سافو : شاعرة أفريقية ، ولدت في لسبوس ، وفتت بينات جنسها ،  
وساغ أكثر شعرها (مطلع القرن السادس ق.م) . -  
٩ - أناكريون : شاعر أفريقي غنائي ، ضاع أكثر شعره ، تنسب إليه  
خطا القصائد ، وهي أشعار متأخرة تنضئ بالحب . -



اختيار حصري ، على تعلق بشخص معين دون سواء ، على تثبيت لا عودة عنه للعاطفة . وتجهل الماساة الكلاسيكية الكبرى بدورها هوى الحب بالمعنى الرومانسي للكلمة . واسخيلوس وسوفوكليس ، بوجه خاص ، هما اللذان لا يوليانه اي اهتمام جدي . صحيح ان انتيفونا (١٠) كانت مرشحة لان تفدو زوجة هيمون (١١) وان هذا الاخير يتدخل لصالحها امام ابيه ولا يحجم حتى عن قتلها حين يعجز عن انقاذها ، لكنه لا يحتج امام كايون بالقوة الذاتية لهواه الذي ما كان يستبد به على النحو الذي يستبد به بالعاشق المعاصر ، وانما فقط بالظسروف الموضوعية . ولئن عالج يوربيدس الحب ، في مسرحية فيلورا (١٢) على سبيل المثال ، على نحو اشجى واكثر تأثيرا في النفس ، فقد صوره مع ذلك وكأنه عاطفة شبه اجرامية ، هوى حواسي ، تشمل ناره فينوس التي تطلب هلاك هيبوليتس لانه يحرمها من الاضاحي . ولدينا كذلك في فينوس هيدشميس صورة نحتية للحب ، رائسة الجمال والفترف ، لكن الداخلية ، مثلما يقتضيها الفن الرومانسي ، غائبة عنها تماما . ويتكرر الموقف عينه في الشعر الروماني حيث

---

١٠ - انتيفونا : ابنة اوديب ، اخت اميوكلس وبولينيسيوس ، حكم عليها الملك كايون بالموت لانها تعدت ارادته الملكية ودقنت اخاها بولينيسيوس الذي قتل امام ابواب طيبة . استوحى سوفوكليس قصتها في مسرحية اطلق عليها اسمها . -

١١ - هيمون : ابن كايون وخطيب انتيفونا . -

١٢ - فيلورا : في الميتولوجيا الاغريقية زوجة تيسبيوس وابنة مينوس ، احبت هيبوليتس ، ابن زوجها ، وباحت له بعبها ، فلما رد الفتى طلبها اهتمته لدى ابيه ، فاستنزل عليه لمة إله البحر بوسيدون ، فاهلكه هلا ، فاستبد الدم بفيلورا وشتقت نفسها . وقد استوحى يوربيدس من قصتها مسرحية سماها باسمها وصورها فيها فريسة هواها . -

بات الحب ينتصور ، في أعقاب سقوط الجمهورية وتراخي صرامة الحياة الاخلاقية ، على انه متعة حواسية . وبالمقابل ، فكان بترارك (١٢) ، الذي كان بعد سونيتاته ضربا من اللعب ولا يعني مجده الا على اشعاره وكتاباتهِ اللاتينية ، قد خطد ذلك الحب المتولد عن المخيلة التي تعرف كيف تطيع حميما الحب ، تحت السماء الإيطالية ، بطابع ديني ، والعكس بالعكس . وقد كانت نقطة الانطلاق في مسيرة دانتي الصاعدة حبه ايضا لبياتريس (١٤) . ذلك الحب الذي انقلب عاطفة دينية ؛ فضلا عن ان دانتي عرف كيف يرقى بنفسه الى مستوى تصور ديني للفن ، فتجرا على ما لم يتجرأ احد من قبله قط على الاقدام عليه : إنزال نفسه منزل قاضي البشر وتوزيعهم بين الجحيم والمطر والفردوس . وبخلاف هذا الاعلاء بعالج بوكاشيو (١٥) الحب إما على انه هوى عنيف ، وإما بخفة ما بعدها خفة ، بحيث لا تلعب فيه الاخلاق اي دور ، وذلك في معرض تصويره في أقاصيصه أخلاق اهل عصره وبلده . اما في أغاني الحب (١٦) الالمانية ، فيأخذ الحب مظهرا عاطفيا ، ناعما ،

---

١٢ - بترارك : بالاطالية فرنسيسكو بتراركا ، شاعر وكاتب ايطالي ومؤرخ وعالم حاديث ووالد عصر النهضة ؛ له اشعار معروفة باسم **القوافي** واخرى باسم **الانتماءات** ، وهي سونيتات في اربعة عشر بيتا فنزل فيها بلورا دي نولا (١٢٠٤ - ١٣٧٤) . -

١٣ - بياتريس بورتيناري : امرأة فلورنسية (حوالي ١٢٦٥ - ١٢٩٠) خلدها دانتي في **الحياة الجديدة** وفي **الحياة الابدية** . -

١٤ - جيوفاني بوكاشيو : كاتب ايطالي ، مؤلف **الديكاميون** ، وهي مجموعة حكايا على غرار **الف ليلة وليلة** تصور فيها حياة البورجوازيين الفلورنسيين ، المولعين بالثقافة والمباحح الحسية . وقد كان بوكاشيو اول نثر ايطالي كبير (١٣١٢ - ١٣٧٥) . -

١٥ - اشعار تعرف بالالمانية باسم **Minneigesang** . -

ولكن دونما غنى كبير في الخيال ، فهو أقرب الى لعبة كئيبة ورتيبة . ويعبر عنه الاسبان بلغة ثرة بالصور ، فهو حب قروسي ، لبق في بحثه ودفاعه عن حقوقه وواجباته ، وهو مسألة شرف شخصي ، خيالي الى اقصى درجة في كثير من الاحيان . أما لدى الفرنسيين فيغدو ، في مرحلة من المراحل ، غزليا ، مشوبا بالزهو والغرور ، عاطفة متكلفة الشاعرية ومتربلة بالارباب والمبتكر من السفنطة ، ونصور تارة على انه متعة حواسية ، منزهة عن الهوى ، وطورا على انه حساسية ، على انه عاطفية مصعّدة ، معقلنة . واكتفي هنا بهذه الملاحظات، على ان استكملها واطورها لاحقا .

### ب - المنازعات الناجمة عن الحب

تجلى الاهتمامات الدنيوية ، فيما لو انعمنا فيها النظر ، في مظهر مزدوج . فهناك ، من جهة أولى ، الاهتمامات الدنيوية بما هي كذلك : الحياة العائلية ، الحياة العامة والسياسية ، المصالح البورجوازية ، القوانين والحقوق والأعراف ، الخ ، وهناك من الجهة الثانية الحب الذي ينبجس في قلب هذه الحياة الثابتة والمستقرة ، ويضطرم أوارده في نفوس نبيلة ومتقدمة ، ولا يلبث ان يعقد - وهو ديانة القلب الدنيوية - علاقات متنوعة مع الدين بحصر المعنى ، ولكنه لا يكتفي بذلك ، بل نراه يستتبع الدين به ويجعل مآله الى النسيان ، بفرسه نفسه على انه هو فضيلة الحياة الاساسية ، بل الاولى والاسمى ، وبدعوته لا الى التخلي عن كل شيء واللياذ بالصحراء مع الحبيبة فحسب ، بل ايضا - على ما في ذلك من شطط ليس الجمال من سماته - الى التضحية بالكرامة الانسانية على مذبح الكائن المحبوب والى الخضوع الدليل له . وبحكم هذا الانفصال تنشب على صعيد

الواقع العيني منازعات ومصادمات بين الاهداف التي ينشدها الحب وبين اهداف الحياة الجارية التي تجد نفسها مرارا وتكرارا، متى ما طالبت باحترام مطالبها وحقوقها ، في موقف متناقض مع الحب .

ان النزاع الاول ، الاكثر ثوابا ، الذي يتوجب علينا ان نتوقف عنده هنا ، هو النزاع الذي ينشب بين الحب والشرف . فالشرف يتسم ، بالفعل ، بالطابع اللامتناهي نفسه الذي يتسم به الحب ، ولهذا السبب قد ينصب في وجه الحب عقبة كاداء . وكثيرا ما يستدعي واجب الشرف التضحية بالحب . فمن وجهة نظر معينة ، على سبيل المثال ، قد يكون زواج رجل ينتمي الى طبقة اجتماعية عليا من فتاة تنتمي الى طبقة اجتماعية دنيا امرا مخالفا لشرفه . والفوارق الطبقة تحدها وتفرضها طببيعة الاشياء . والحال انه ما دامت الحياة الدنيوية غير معلاة بالمفهوم اللامتناهي للحرية الحقيقية بحيث يفلو الوضع الاجتماعي ، المهنة ، الخ ، متحدا بالاختيار الحر للذات الحرة ، فان الطبقة والولادة ، من جهة اولى ، هما اللتان تعينان للانسان في هذه الحال وضعه ومنزلته ، كما تتلبس الفوارق الناجمة عن ذلك بين البشر ، من جهة ثانية ، طابعا مطلقا ولامتناهايا بحكم تدخل الشرف الذي باسمه يتبنى الانسان المنزلة التي يشغلها والطبقة التي ينتمي اليها ، ويدافع عن حرمتها .

لكن ليس الشرف وحده هو الذي قد يدخل في تناقض مع الحب ، بل كذلك القوى الجوهرية الازلية ، اعني مصالح الدولة وحب الوطن وواجبات الاسرة ، الخ . وهذا الموضوع يعالج في ايماننا هذه بتواتر كبير ، بالنظر الى ان الشروط الموضوعية للحياة تتولد اليوم بقوة لا مثيل لها في الماضي . وهكذا نجد الحب يوضع ، بوضعه حقا منعدم القيمة للماطفة الذاتية ، في موضع المارضة مع حقوق وواجبات اخرى ، وذلك سواء انكر القلب لهذه الحقوق والواجبات معتبرا اياها ثانوية ، أم اعترف بها ،

وفي هذه الحال الأخيرة يدخل الانسان في تنازع مع ذاته  
ومع هواه .

ثالثا وآخرى ، ان ظروفنا وعقبات خارجية هي التي قد تدخل  
في تعارض مع الحب : المسار العادي للأشياء ، نثر الحياة ،  
صروف الدهر ، الإهواء ، الآراء والأحكام المسبقة ، ضيق الفكر ،  
إنانية الآخرين ، وضروب شتى من الحوادث والطوارئ . وحينما  
ينتصب هوى فظ ، خبيث ، متوحش ، في وجه جمال الحب  
العذب ، يتلبس الصراع طابعا رهيبا ، قبيحا ، دنيئا . والمسرعات  
والقصص والروايات الحديثة ، بوجه خاص ، هي التي تطلعنا على  
هذا النوع من المنازعات الخارجية ، وتثير اهتمامنا بالأم العشاق  
الخائبين وآمالهم ومشاريهم المنهارة ، وتسعى الى إثارة انفعالاتنا  
او الى تسكينها بخاتمة تعيسة او سعيدة ، او الى تسليتنا ليس  
الا . بيد ان هذا النوع من المنازعات ، الناجم عن محض حوادث  
عارضة ، لهو ثانوي الأهمية .

### ج - الطابع العرضي للحب (الحب والمصادفة)

يتسم الحب ، من أي زاوية نظرنا اليه منها ، بصفة مميزة  
رفيعة : فهو لا يبقى في حالة نازع جنسي بسيط ، بل يأخذ  
شكل عاطفة غنية ، نبيلة ، جميلة ، ويفدو الانسان الذي يستحوذ  
عليه الحب مستعدا ، كيما يتحد والكائن المحبوب ، لشتى  
التضحيات ، ولا يتهيب امام أي فعل من أفعال الشجاعة ليفوز  
بموضوع حبه او ليحافظ عليه . بيد ان الحب الرومانسي له  
أيضا هذه . وبالفعل ، ان ما يفتقر اليه هو الشمولية في ذاتها .  
فهو ليس الا العاطفة الشخصية لذات فردية ، وهي عاطفة  
هامشية بالنسبة الى الاهتمامات الازلية للوجود الانساني والى

مضمونه الموضوعي من أسرة وغابات سياسية ووطن وواجبات  
 مهنية واجتماعية ودينية ؛ وهذه العاطفة مملوءة فقط بأننا نريد ان  
 يلقي في أنا آخر انعكاسا ونسخة مطابقة للعاطفة التي تخامره .  
 هذا المضمون ، ذو الداخلية الشكلية الخالصة في الحقيقة ، بعيد  
 عن التجاوب مع الكلية الحقيقية التي يجسدها الفرد العيني .  
 ففي الأسرة ، وفي الرابطة الزوجية ، وفي دائرة الواجبات ، وفي  
 الدولة ، لا تكون العاطفة الذاتية بما هي كذلك ، العاطفة التي  
 تتطلب الاتحاد مع هذا الفرد او ذاك دون سائر الافراد ، هي  
 العامل الرئيسي ، بينما يدور كل شيء في الحب الرومانسي  
 حول حب هذا لهذه ، وهذه لهذا . هذا الحب الحصري الذي  
 يساور فردا بعينه تجاه فرد محدد من الجنس الآخر لا يمكن ان  
 يكون له من مبرر الا في الخصوصية الذاتية وفي الطابع المصفي  
 والعرضي للاختيار . فكل واحد يرى في حبيبته ، وكل واحدة  
 ترى في حبيبها - الذي قد لا يمدو ان يكون انسانا عاديا في نظر  
 سائر الآخرين - اجمل كائن وأنبل كائن في العالم ، بل كائنا هذا  
 منقطع النظر . لكن بالنظر الى ان جميع الناس ، او العدد الأكبر  
 منهم على كل حال ، يقومون بمثل هذا الفرز الحصري ، وبالنظر  
 الى ان موضوع الحب ليس أفروديت بذاتها ، أفروديت التي لا  
 أفروديت سواها ، بل لكل واحد أفروديت الخاصة به والتي  
 يقدمها في المنزلة حتى على أفروديت الحقيقة ، بنجم عن ذلك  
 كثرة تعداد النساء اللاتي تعزى اليهن القيمة الحصرية عينها ،  
 علما بأن كل رجل يعرف أنه يوجد في العالم الكثير من الفتيات  
 الجميلات اللاتي لهن جميعهن (او أغلبهن على الأقل) عشاقهن  
 وعبادهن ، واللاتي يجدن جميعهن رجالا يتبدلين لهم جميلات ،  
 فاضلات ، فائنات ، الخ . اذن فمنح الافضلية لامرأة بعينها دون  
 سواها ، وهذا على نحو مطلق ، ليس الا مسألة خاصة ، مسألة  
 تتعلق بالعاطفة الذاتية ، بالنوعية الفردية ؛ وإصرار الفرد على  
 الرغبة في عدم الاتحاد الا مع ذلك الشخص الواحد دون سواه،

واصراره على رهن حياته كلها بهذا الاتحاد له من قوة المفعول ما يجعل من هذا الاختيار العسفي ضرورة حقيقية . وفي مثل هذه المواقف تكون حرية الذات والطابع المطلق لاختيارها ممتزجا بهما ومصونين ، لكن هذه الحرية ، بدل ان تشبه الحرية المؤثرة التي تخضع بها فيدرا لدى يوربيدس لمشئة الآلهة ، تظهر بمظهر النزوة والعناد والمكابرة بالنظر الى ان منبع الاختيار يكمن في الارادة الفردية .

على هذا النحو تتلبس المنازعات الناجمة عن الحب ، وعلى الاخص متى ما تعارض وتناقض مع مصالح جوهرية ، ظاهرا من نزاع لا يبرره اية ضرورة . ذلك ان الذاتية بما هي كذلك ، بمطالبها المشروعة بحد ذاتها اذا جاز القول ، تتعارض مع ما لا سبيل الى تجاهله وتناسيه ، بحكم طابعه الماهوي . ففي المأساة القديمة الكبرى نجد الإبطال من أشباه اغامنون وكليتمنسترا وأورستس وأوديب وأنتيغونا وكريون ، الخ ، يشدون بكل تأكيد أهدافا فردية . لكن الجوهر الذي يشكل المضمون الحماسي لأفعالهم مشروع ومبرر ، وأهميته بالتالي عامة . وإن كانت الضربات التي ينزلها بهم القدر تثير انفعالنا وتحرك مشاعرنا ، فليس ذلك لنحس هذا القدر ، وإنما لأن نوابه هي من تلك النوايب التي ترفع حماسة لا يقر لها قرار ما لم تصل إلى مبتغاها من خلال مضمون ضروري يستهلكها ويستنفذها . فلئن بقيت الخطيئة التي ارتكبتها كليتمنسترا بلا عقاب ، ولئن تكن الإهانة التي ألمت بأنتيغونا بصفتها أختا لم تغسل وتُمح ، فهذا بحد ذاته ظلم وجور . لكن هذه الآلام المتأنية عن الحب ، وهذه الآمال المنهارة ، وهاجس الحب هذا بوجه عام ، وتلك الآلام اللامتناهية التي تساور الإنسان الذي يجب ، وتلك السعادة اللامتناهية التي يحلم بها ، هذا كله متجرد بكل تأكيد من الأهمية العامة ولا يخص

الا الذات وحدها . فلقد خلق كل انسان كي يحب ، ومن حقه بالتالي ان ينشد السعادة في الحب ، لكنه ان لم يفلح فسي ظروف محددة وحيال هذه الفتاة او تلك ، في بلوغ هذا الهدف ، فليس في ذلك بعد شيء من الظلم او الجور . اذ ما من ضرورة تبرر النزوة التي تحرك عواطفه نحو هذه الفتاة بعينها دون سواها ، ومع ذلك يراد لنا ان نهتم بما هو عارض تمريفا ، بما هو محض عسف ذاتي ، بما هو متجرد من الشمول والعمومية . ولهذا لا يسعنا ان نحول بين انفسنا وبين وقوف موقف بارد الى حد ما ، رغم كل حرارة الهوى الذي ينصور لنا .

### - ٣ -

## الوفاء

يمثل الوفاء العامل المهم الثالث في الذاتية الرومانسية ، على نحو ما تتظاهر به في العالم الديني . بيد اننا لا نقصد بالوفاء لا وفاء ايمان الحب ، ولا التعلق بلا تحفظ بالصدقات التي يقدم لنا الاقدمون اروع الامثلة عليها من خلال وشائج الصداقة التي كانت تجمع بين آخيل وباتروكلس ، وعلى مستوى اعلى واسمى ، بين اورستس وبيلادس . وهذا النوع من الصداقة يكثر وجوده ، اكثر ما يكثر ، لدى الشبان والفتيان . فكل امرئ مدعو لان يتدبر بوسائله الذاتية امر حياته ومستقبله ، ولان ينشئ ، برسم استعماله الشخصي ، واقعا محددا وان يحافظ عليه ويصونه . لكن الشباب ، الذي هو عمر لا تتوفر فيه بعد للأفراد الا فكرة مبهمه عن شروط الحياة الواقعية ، هو ايضا العمر الذي ينزعون فيه ، بحكم الطابع الضبابي والفضفاض لخطوط الفصل التي تميز



واحدهم عن الآخر ، الى التقارب ، والى تبني طريقة مشتركة في التفكير ، والى اصطناع ارادة متماثلة لانفسهم ، وانشطة متماثلة كذلك ، بحيث ان كل مشروع بمقد عليه واحدهم العزم بفدو للحال مشروع سائر الآخرين . ولا يعود كذلك هو واقع الحال فسي الصداقة بين الكهول من الرجال . فحياة الرجل الكهل توالسي مسارها الخاص، من دون ان تمقد علاقات وثيقة الى ذلك الجد مع حياة الآخرين ، ومن دون ان تصل الامور الى حد لا يسع معه احدا ان يستفني عن الآخرين . ان كهول الرجال يتصلون وينفصلون ، وامورهم واهتماماتهم تتقارب وتتمايز ، والصداقة تظل قائمة من حيث انها تعبير عن داخلية العواطف وعن مبادئ مشتركة ، بل عن توجهات متماثلة ، لكنها لا تعود تلك الصداقة الفتوية التي تجعل ما يقرره احدهم وما يعقد النية عليه يفدو للحال قضية سائر الآخرين . وبالفعل ، انه لما يتوافق ومبدأ حياتنا العميقة ان يحيا كل انسان ، بوجه الاجمال ، لذاته وان يكون شغله الشاغل واقعه الخاص .

### ١ - الوفاء في الخدمة

ان يكن الوفاء في الحب والصداقة موقفا يتضمن علاقات بين ائداد ، فان الوفاء الذي سيكون موضوع تأملنا هنا هو الوفاء حيال رئيس ، حيال انسان يشغل مرتبة اعلى ، حيال سيد . وتقدم لنا العصور القديمة صورة عن وفاء الخدم لاسرة سيدهم وبيته . ومن امثلة هذا الوفاء وفاء راهي خنازير اوليسس الذي كان يتحدى العواصف وتقلبات الطقس ويمضي ليلاليه في حراسة خنازيره ، ولكنه تماطف مع سيده الذي سيقدم له في وقت لاحق مساعدة ناجعة في صراعه ضد الامراء الطامعين في عرشه . ومثل هذه الصورة المشجبة للوفاء نجدها - وان في

حالة شعور داخلي صرف - في الملك لير لشكسبير عندما يسأل «لير» (الفصل الاول ، المشهد الرابع) «كنت» الذي يطلب المعرفة: «أتعرفني ، يا رجل ؟» ، فيجيبه «كنت» : «كلا يا مولاي ، لكن ثمة شيئا في وجهك يجعلني لا أستطيع إمساك نفسي عن مناداتك بمولاي» . وهذا الجواب قريب مما سنسميه بالوفاء الرومانسي. اذ ليس الوفاء الرومانسي وفاء عبد او قن ؛ فمثل هذا الوفاء مهما تأتى له ان يكون جميلا ومشجيا في بعض الاحوال يبقُ مفتقرا الى السيادة الحرة للفردية ولاهدافها وافعالها ، وهذا ما يقلل لا محالة من قيمته .

ان الوفاء الذي يعنينا هنا هو وفاء متقطع (١٧) الفروسية ، هذا الوفاء الذي تحتفظ فيه الذات ، رغم اخلاصها للرئيس او الامير او الملك او الامبراطور ، بحريتها واستقلالها . لكن ان يكن هذا الوفاء يلعب دورا كبيرا للغاية في الفروسية ، فلانه تتلخص فيه المعالم الرئيسية لحياة جماعية ، بتنظيمها الاجتماعي ، وعلى الاقل في بداياتها .

### ب - استقلال الذات في الوفاء

هذا النوع من العلاقات بين الافراد لا يتحدد بالوطنية او بهدف موضوعي عام ، وانما بالتعلق بشخص ، بسيد ، بمولى ، وهذا التعلق يرتكز الى حس الشرف والى الرأي الذاتي ، وهدفه لا يعدو كونه مزية او منفعة خاصة . ويسطع الوفاء بكل الله في عالم شائه ، وحشي ، لا حقوق فيه ولا شرائع . وفي واقع كهذا

---

١٧ - المصطلح Vassal : شخص تابع بقطعه السيد الاقطاعي ارضا لقاء مهاد بالولاء له او بتقديم خدمات شتى . -

لا يعرف القوانين ، يتولى الأقوياء وذوو البسالة والاقدام دور الزعماء والامراء الذين يجاهدون لخلق نظام مستقر ولا يتأخرون في كسب ولاء الآخرين الحر . وقد افضت هذه العلاقات في زمن لاحق الى روابط الانقطاع المتساوية التي تصون للمقطع حريته في الدود عن حقوقه ايضا وفي السعي وراء صالحه . غير ان المبدأ الاساسي ، الاصيلي ، الذي تركز اليه هذه العلاقات هو مبدأ الاختيار الحر ، سواء أفيما يتعلق بشخص هذا الارتباط ام بعده . وهكذا تحسن فروسية الوفاء صون الملكية والحقوق والاستقلال الشخصي وشرف الفرد ، ولكنها لا تعتبر واجبا لا بد من القيام به ، ولو بعكس الإرادة المؤقتة للشخص . بل على النقيض من ذلك . فكل فرد يرهن سلوكه واحترام النظام العام برغبته وهواه ونوازه وآرائه الخاصة .

### ج - التلذذات الناجمة عن الوفاء

ليس من العسير ، والحالة هذه ، أن يدخل الوفاء والخضوع لمولى او لسيد في نزاع مع الاهواء الذاتية ، مع الحسابية المفرطة بكل ما من شأنه أن يجرح الشرف ، ومع عاطفة الحب وغير ذلك من الظروف الطارئة ، اخرجية كانت ام داخلية . اذن فالوفاء موقف غير دائم ، بل مترجرج . فهاكم ، على سبيل المثال ، فارسا وفيما لمولاه ، ولكن خصومة ما لا تلبث ان تنشب بين المولى وبين صديق من اصدقاء الفارس . ويتوجب بالتالي على هذا الاخير ان يختار ، ان جاز التعبير ، بين وفاءين ، على ان يبقى في الوقت نفسه وفيما لشرفه ولما يعتبر ان فيه خيره وصالحه .

وتقدم لنا سيرة السيد (١٨) Le Cid اروع مثال على نزاع من هذا النوع . فهو وفيّ لبيته ولنفسه . فحين يتصرف الملك وفق مبدأ العدل ، يمد له يد العون ، ولكنه اذا ما طغى وجار او اذا ما لحق الاذى والغبن بالسيد نفسه ، حجب عنه مؤازرته الناجمة . ويسلك مقطوع شارلمان المسلك نفسه . فيبينهم وبين الامبراطور رابطة سيادة وطاعة ، نستطيع ان نشبهها ، مع كل التحفظ الواجب ، بالرابطة التي كانت قائمة بين زفس وسائسر الالهة ، فالجولي يأمر ويوبخ ويرعد ، لكن الافراد ، الاقوياء والمستقلين ، يقاومونه متى وكيفما طاب لهم ذلك . ولعل قصة **الغلب المحتال** (١٩) هي التي تصور لنا افك تصوير هشاشة الرابطة هذه ورخاوتها . وكما ان عظماء الامبراطورية في هذه القصيدة لا يخدمون بحصر المعنى الا انفسهم ولا يفكرون الا بصون استقلالهم ، كذلك فان الامراء الالمان وفرسان العصور الوسطى كانوا يتغيبون كلما انطرحت ضرورة فعل شيء ما في سبيل الامبراطور والامبراطورية ، وهذا ما قد يدفعنا لان نقول انه اذا كانت الفكرة السائدة عن العصور الوسطى فكرة سامية ، فذلك لان كل رجل كان يعتبر رجلا شريفا لمجرد انه لا يسمع غير صوت هواه ، وهذا امر غير مقبول في دولة عقلانية التنظيم . وسواء اتعلق الامر بالشرف ام بالحب ام بالوفاء ، فان بيت القصيد هو تأكيد استقلال الذات وتظاهر الحياة الداخلية التي

- 
- ١٨ - السيد كبيادور : فارس اسباني (١٠٤٣ - ١٠٩٩) ، اشتهر في حربه ضد المغاربة ، وتحول الى بطل أسطوري لعدد كبير من الروايات والمسرحيات . -م-
- ١٩ - الغلب المحتال : مجموعة قصص شعرية كتبت بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، بطلها الرئيسي هو ابو الحسين ، وفيها هجاء للمجتمع الانطاكي . -م-

ما تفتأ في الوقت نفسه تتوسع وتمتد حتى تشمل اهتمامات  
اسمى وأغنى ، فيها تحقق تصالها مع ذاتها . وهذا ما يشكل  
في الفن الرومانسي أجمل جوانب دائرته غير الدينية . فالأهداف  
التي ينشدها تختص بالبشري ، ومن هذا المنظور تصتاهل منا كل  
تعاطف ، وعلى الأقل بقدر ما تنطوي على تأكيد الحرية الذاتية ،  
بينما الموضوعات التي يمثلها والطريقة التي يمثلها بها في دائرته  
الدينية متعارضة في كثير من الأحيان مع تصوراتنا وأفكارنا .  
لكن من الممكن ، من جهة أخرى ، إقامة علاقة بين الدائرتين ،  
بمعنى أن الاهتمامات الدينية كثيرا ما تمتزج امتزاجا وثيقا  
باهتمامات الفروسية الدنيوية ، كما في مغامرة فرسان الطاولة  
المستديرة الباحثين عن الكأس المقدسة (٢٠) . وهذا التشابك  
يدخل على شعر الفروسية عنصرا صوفيا وغراثبيا في جانب منه،  
ومرموزيا سافرا في جانبه الآخر . بيد أن مضمار الحب والشرف  
والوفاء الدنيوي يمكن أن يكون مستقلا تمام الاستقلال عن الغايات  
والأفكار الدينية ، على اعتبار أن هذه العواطف الثلاث تكشف  
فقط عن أعماق الذاتية الدنيوية الخالصة . أما ما تفتقر إليه  
الرحلة التي تحدثنا عنها فداخلية ذات مضمون عيني ، مستمد  
من الوضع البشري ومن الطبائع والأهواء البشرية ، وبالاختصار،  
مضمون مستمد من الحياة الواقعية بصفة عامة . وما لم يتوفر  
هذا التنوع فإن الداخلية ، اللامتناهية في ذاتها ، تبقى مجردة  
وشكلية ، وتقع عليها بالتالي مهمة استيعاب هذه المادة أيضا  
واعدادها حتى تصبح صالحة للتمثيل الفني .

٢٠ - الكأس المقدسة : هي الكأس التي يقال أن المسيح استعملها فسي  
العشاء السري ، والتي يقال أن تلميذه يوسف الرامي جمع فيها الدم الذي  
نوف من خاسره بعد أن طعنه قائد المئة الروماني . وقد راجت في القرنين  
الثاني عشر والثالث عشر روايات فروسية شتى ، ومنها قصة فرسان الطاولة  
المستديرة ، سرد قصة بحث فرسان الملك الخرافي آرثر عن الكأس المقدسة .

## الفصل الثالث

### الاستقلال الشكلي للخصائص الفردية

#### مدخل وخطة

في ما تقدم رأينا ، أولا ، الى الذاتية في دائرتها المطلقة ، وبعبارة اخرى ، الى الومي في توسطه مع الله ، الى السيرة العامة لتصالح الروح مع ذاته ، الى النفس التي تضحي بالديوي ، بالطبيعي ، بالبشري ، رغم كونه مبررا وغير مناف للاخلاق ، كما تنسحب الى سماء الروح الصافية وتلقى في هذا الانسحاب تلبيتها كاملة . ورأينا ثانيا الى الذاتية الانسانية تصر ايجابية بالنسبة الى ذاتها والى الآخرين ، من دون ان تتخلى عن السلبية

التي ينطوي عليها كل توسط ، لكن مضمون هذا الالتمناهيستي الديني كان يتألف فقط من العاطفة ، من السؤدد الشخصي الكامن مصدره في الشرف ، من داخلية الحب ، من التفاني التابع من الوفاء ؛ ومع ان هذا المضمون قابل للتظهر في أشد الظروف قلبا وفي أكثر الشروط تنوعا ، مع تدرجات كثيرة في العاطفة والهوى ، فإنه يبقى يمثل في كل زمان ومكان سؤدد السلدات وداخليتها .

يبقى علينا الآن ان ننظر في نقطة ثالثة ، نمي الكيفية التي يستخدم بها الفن الرومانسي ويمثل الجوانب الأخرى للوجود الإنساني ، الداخلي والخارجي على حد سواء ، وإن نبين الكيفية التي يتصور بها الطبيعة ومدلولها بالنسبة الى حياة الإنسان الداخلية ، الى حياة النفس والمواطف . ما نشهده إذن هنا هو تحرر العالم من الخصوصي ، من عالم الكينونة - في - الهنسا بوجه عام ، أي ذلك العالم الذي يتصرف باستقلال وسؤدد بالنظر الى أنه غير متأثر بالدين ولا يصبو الى الاتحاد مع المطلق .

لن يكون موضوع تأملنا إذن هنا لا الموضوعات الدينية ، ولا الفروسية بأهدافها وتصوراتها الباطنة المنشأ . فكل ذلك قد زال وتلاشى ، وكان لا صلة له بالواقع الحاضر والعيني . فما يميز هذا الطور هو ، على العكس ، وأن جاز القول ، الظما الى الحاضر والى الواقع ، هذا الظما الذي يكون بمثابة دافع الى اكتشاف مصدر الملذات في ما هو كائن ، في تنامي الإنسان ، في كل ما هو متناه ، خصوصي ، في ما هو قريب من فن الوصف Le Portrait . فالإنسان ، في حاضره ، لا تعود له من رغبة في التعامل الا مع الحاضر ، ولو لقاء التضحية بجمال المضمون ومثاليته ، وهذا الحاضر هو ما ينبغي ان يعيد خلقه في الفن ، في كل امتلائه الحيوي ، بوصفه انبثاقا للروحانية الإنسانية الصرف .

ليست الديانة المسيحية ، كما رأينا ، من نتاج الخيلة ، نظير

آلهة الديانات الشرقية والافريقية . وان تكن المخيلة هي التي  
تخلق المدلول الذي بواسطته تحقق الاتحاد بين داخلية أصيلة  
وشكل امثل ، وان يكن هذا الاتحاد قد وجد في الفن الكلاسيكي  
تحقيقه الاكمل ، فان الديانة المسيحية ، على العكس ، قد أمثلت  
من البداية كل الجانب الخصوصي من الظاهرانية الخارجية  
وحضت النفس على الرضى والاكتفاء بما هو عادي وعارض في  
هذه الظاهرانية دونما اكتراث للجمال . بيد ان تصالح الانسان  
مع الله لا يمدو ان يكون احتمالا من الاحتمالات في بداية الامر ؛  
فالكثيرون مدعوون للهناء والسعادة ، وقليلون هم المصطفون ،  
وعلى النفس ، التي يبقى ملكوت السماوات ، وملكوت هذا العالم  
ايضا ، ملكوتا ماورائيا بالنسبة اليها ، عليها ، باسم الروحانية ،  
ان تعزف عن اغراءات العالم وعن تحريضه على الانانية الآتية .  
والحق ان النفس تأتي من منطقة لامتناهية البعد ، وبالنظر الى  
انها لا ترى من كون رآهن ايجابي الا في ما ضحت به ، فان واقع  
كونها منحصرة في الحاضر ومنعدمة الرغبة الا في ما يقدمه اليها  
الحاضر - وهذا الواقع لا يعدو بالاصل ان يكون الا بداية - يصوره  
الفن الرومانسي على أنه النهاية ، المحطة الأخيرة في مسيرة  
الانسان نحو التعمق والتركيز الداخليين .

اما فيما يتعلق بشكل هذا المضمون الجديد ، فقد رأينا الفن  
الرومانسي يتخبط من البداية في شبك التعارض بين الذاتية  
اللامتناهية والمادة الخارجية ، وهو التعارض الذي ما افلح في  
الفائه رغم كل ما بذله من جهود ، بحيث يمكن القول بأن هذا  
التعارض تحديدا هو السمة المميزة للفن الرومانسي . فلا يكاد  
المضمون والشكل يلتئم شملهما حتى يفترقا من جديد ، ويستمر  
الامر على هذا المتوال الى ان يقدوا متنافيين ولا سبيل البتة الى  
التوفيق بينهما ، دائرين بذلك على وجوب البحث عن امكانية  
اتحادهما المطلق في مضممار آخر غير مضممار الفن . وبنتيجة هذا



الانفصال يتلبس المضمون والشكل ، من وجهة نظر الفن ، طالما شكليا ، بمعنى انهما لا ينصهران على نحو يؤلفان معه كلا واحدا غير قابل للقسمة ، كما في المثال الكلاسيكي . فالفن الكلاسيكي يتقدم في عالم من الاشكال الصلبة الثابتة ، في ميتولوجيا جسدها الفن مينا في اشكال غير قابلة للتجزئة ؛ وقد بدأ انحطاط الفن الكلاسيكي ، كما رأينا في معرض كلامنا عن الانتقال الى الفن الرومانسي ، عندما توجه نحو المضمار الهجائي والهزلي الاكثر محدودية ، وكذلك نحو الممتع ، اي نحو التصوير الذي يلتذ بالاشياء البارزة والميتة ، ليؤول في نهاية المطاف الى محض تقنية مهملة وردنية . وبوجه الاجمال تبقى الموضوعات واحدة ، غير انه يحل محل الانتاج القديم ، المنفوح بالروحية ، تمثيل متناه اكثر فأكثر عن الروحية ومتقيد اكثر فأكثر بمحاكاة خارجية ، بتقنية يدوية . وبالمقابل تم تطور الفن الرومانسي واكتماله باتجاه التحلل الداخلي لمادة الفن ، والفصل بين عناصره واجزائه التكوينية وتحريرها ، وهذا ما كانت نتيجته ، بخلاف ما نوهنا به بصدد الفن الكلاسيكي ، تطور الموهبة وفن التمثيل اللذين راحا يتجودان طردا مع تناقص تلاحم عناصر الجوهرية التكوينية .

سيضم هذا الفصل ثلاثة اقسام .

سنتكلم أولا عن استقلال الشخصية ، ولكن من وجهة النظر الشكلية الخالصة ، اي عن الفرد باعتباره فردا مينا ، منفلقا على ذاته ، عالما قائما في ذاته ، بصفاته وغاياته الخصوصية .

في القسم الثاني سنعارض شكلانية الشخصية وخصوصيتها هذه بالمظهر الخارجي للاوضاع والمواقف والاحداث والاعمال . وبالنظر الى ان الداخلية الرومانسية تنصرف بلامبالاة ازاء المواضيع الخارجية ، فان الظاهرانية الواقعية تستعيد على هذا النحو ملء حريتها وتماها ، على اعتبار انها ليست اسيرة المغزى الصميم للاهداف والاعمال ، وليست مطابقة لهذا المغزى . وينجم عن ذلك ان الوقائع والاحداث والظروف ، غير المترابطة اصلا

برابط عقلاني وضروري ، تراكب وترباط وتتابع وفق تسلسل  
عروض ، لامتوقع ، وبالتالي مفاهيم .

في القسم الثالث ، أخيراً ، سنضع القارئ أمام مشهد  
انفصام المظاهر التي تؤلف وحدة هويتها المثلّي مفهوم الفن بالذات ،  
وبالتالي أمام مشهد انحلال الفن عينه . وبالفعل ، ان الفن من  
جهة أولى سيجعل وكده من الآن فصاعداً ان يمثل الواقع المبذل ،  
المواضيع كما هي كائنة ، بخصوصياتها العارضة والفردية ، وان  
يرفع من شأن هذا الواقع الظاهر بسحر الفن ؛ وسيتجه من  
الجهة الثانية ، على العكس ، نحو التصور والتمثيل الذاتيين  
الخالصين ، الخاضعين للتنوعات العارضة للاستعدادات والنوازع  
الداخلية ، وبعبارة أخرى ، نحو **الفكاهة** التي هي تشويه وقلب  
وتوسط للمواضيع والواقع بنكات ولمعات وكلمات حلوة ، ممّا  
يعني نهاية السيطرة الخلاقة للذاتية الفنية على الشكل والمضمون ،  
كائنات ما كانا .

## - ١ -

### الاستقلال الذاتي للشخصية الفردية

ان اللامتناهي الذاتي للانسان في ذاته ، هذا اللامتناهي الذي  
فيه اكتشفنا نقطة انطلاق الفن الرومانسي ، يظل هو المبدأ  
الاساسي الذي يلهم التظاهرات التي سنوليها اهتمامنا فيما يلي .  
لكن ينضاف الى هذا اللامتناهي المستقل ذاتياً عنصر جديد يتألف ،  
من جهة أولى ، من خصوصية المضمون الذي يشكل عالم الذات ،  
ومن الجهة الثانية ، من العلاقات الوثيقة والمباشرة التي تقوم بين  
الذات وخصوصية المضمون هذه ، مع ما تنطوي عليه من اهداف  
ورغائب ، ومن الفردية الحية التي اليها ترمد الشخصية ،

وبملاذها تلوذ . وكلمة «الشخصية» لا يجوز ان نفهم هنا بالمعنى الذي كان الطليان يعطونها اياه في تمثيلات اقنعتهم . صحيح ان الاقنعة الابطالية تمثل بالفعل هي الاخرى شخصيات معينة، لكن هذا التمييز غير معبر عنه الا على نحو مجرد وعام ، وليس في شكل فردية ذاتية . اما الشخصية كما نفهمها هنا فتمثل كلا واحدا مكتملا ، ذاتا فردية . ولئن تكلمنا مع ذلك عن الشكلانية والتجريد بصدد الشخصية ، ففصلنا الوحيد من ذلك ان المضمون الرئيسي ، العالم الذي تؤلفه هذه الشخصية ، محدود من جهة اولى ، وبالتالي مجرد ، وأنه يبدو واقعا من الجهة الثانية تحت سلطان المصادفة . فالفرد كان ما هو كائن عليه ، لا بفضائل الجوهري والمبرر الذي في مضمونه ، وانما بفضل ذاتية الشخصية ، هذه الشخصية التي ترتكز ، بالتالي ، لا الى المضمون والى حماسته الثابتة ، بل بصورة شكلية الى الاستقلال الفردي . ومن الواجب ان نميز بين مظهرين في نطاق هذه الشكلانية . فمن جهة اولى ، تؤكد الشخصية ذاتها بقوة وحزم ، وتضع لنفسها اهدافا محدودة وتستنفذ كل طاقة فرديتها ، المقلصة على هذا النحو ، في سبيل تحقيق هذه الاهداف ؛ وتظهر الشخصية من جهة ثانية بمظهر كلية ذاتية تظل غارقة ، ان جاز القول ، في داخليتها وعاجزة عن الابانة من نفسها الى حد التظاهر الكامل .

### ١ - الاستقلال الشكلي للخصوصيات الفردية

تبدى الشخصية اذن ، من جهة اولى ، في مظهرها الخاصي ، بوصفها شخصية خصوصية تنزع الى الاستمرار في خصوصيتها والمثابرة عليها ، هذه الخصوصية التي لا تدع المفهوم يحيط بها احاطة مباشرة بحكم ما فيها من جانب عارض وطارئ .

والفردية المقلصة على هذا النحو الى ذاتها لا يمكن ان تخلفها نيات وان تصمم غايات قابلة للربط بحماسة عامة ؛ بل هي تستمد كل ما تملكه وتفعله وتنجزه مباشرة ، بلا تفكير او تورع ، من طبيعتها التي هي ما هي عليه والتي لا تستند الى اي مبدأ اعلى ولا تبحث عن تبريرها في اي عنصر جوهري ، بل تركز بكل رباطة جأش الى ذاتها ، وهذا الثبات قد يسمح لها بتوكيد ذاتها ايجابيا مثلما قد يقودها ، سواء بسواء ، الى هلاكها . ومثل هذا الاستقلال للشخصية غير ممكن الا حيثما يتولى غير الالهي ، اي الخصوصي الانساني ، دورا راجحا . هكذا هي ، اولا ، الشخصيات التي رسمها شكسبير والتي تنتزع اعجابنا بثباتها الذي لا يزعمه مزعزع وبأحادية توجهها . وهنا لا مكان للتدين وللأخلاق بحصر معنى الكلمة ، والأفعال التي يأتيها هؤلاء الأشخاص لا يأتونها بهدف تصالح ديني للانسان مع ذاته . بل نحن نواجه ، على العكس ، أفرادا أسلسوا ألقيا لأنفسهم ، ينشدون غايات لا تعني احدا سواهم ، يحملون سمة فرديتهم ودمفتها ، ويسمون الى تحقيق غاياتهم غير راضخين لمنطق سوى منطق هواهم الذي لا يعرف من هوادة ، فلا تصرفهم عنه اعتبارات ثانوية او هواجس ذات اهمية عامة . واكثر ما نجد تصوير الشخصيات التي من هذا النسيج في المآسي نظير **مكبث** و**عطيل** و**ريشارد الثالث** ، وان احاطت بها شخصيات أقسل بروزا واندفاعا . فشخصية **مكبث** ، مثلا ، يتسلط عليها بأسرها هوى الطموح . فبعد تردد أولي يمد يده ليستولي على التاج ، ويقترب جريمة ، ولا يرتدع عن ارتكاب اي عمل مهما قسا حفاظا منه على ما حازه بالجريمة . هذا التصميم الذي لا يردعه وازع من ضمير ، وهذا التماهي بين الانسان وبين الهدف الذي ينشده والذي عقد عليه العزم غير منصت الا لصوت هواه،

هما اللذان يعطيان هذه الآسي أهميتها الرئيسية . فلا شسيء  
يوقف مكبث : لا احترام قداسة الجلالة الملكية، ولا جنون زوجته،  
ولا خيانة الاتباع ، ولا قرب ساعة هلاكه : فهو مصمم على بلوغ  
أربه ، مزدربا بكل حق وبكل شريعة إلهية وبشرية . والليسيدي  
مكبث شخصية مشابهة ، والنقد المهادر والمخيف في إيماننا هذه  
هو وحده الذي سمح لنفسه بأن يشط في حب المفارقة الى حد  
الاعلان عن انها انسانة مليئة بالمطف والحذب . فمن اللحظة  
الأولى لظهورها (الفصل الاول ، المشهد الخامس) ، وما ان تطلع  
على الرسالة التي يخبرها فيها مكبث بلقائه بالساحرات وبتنبؤهن  
له : «السلام عليك ، يا ثان دي كاودور ! السلام عليك يا أنت ،  
يا من سيصبح في الغد ملكا !» ، حتى تهتف : «أنت غلاميس  
وكاودور ! وعليك ان تكون ما تنبأ لك به . لكني اخشسي  
طبيعتك ! فهي مشربة بلبن النعمة الانسانية ، فهيهات ان تدعك  
تختار الطريق الاقصر» . والحق انها لا تدلل على اي عطس او  
حذب ، ولا تظهر اي فرح بسعادة زوجها ، ولا تفصح عن اي منزع  
اخلاقي او اي تعاطف او اي ندم مما يمكن ان يقوم شاهدا على  
نبل ما في نفسها ، بل تخشى فقط الا تكون شخصية زوجها  
بمستوى طموحها وان تكون حائلا دون تحقيق هذا الطموح . اما  
زوجها بعد ذاته ، فلا ترى فيه سوى وسيلة . وهي تبادر الى  
العمل بلا تردد ، بلا ترو ، ومن دون ان تدع اي شك ينتابها  
- هذا الشك الذي تلفاه حتى لدى مكبث - او اي ندم او تبكيت  
ضمير ، بل تنصاع فقط لتجريد شخصيتها وقسوتها ، شخصيتها  
التي تطلب تحقيق ما يناسبها ، ولو اضطرت الى ركوب مركب  
الهلاك . ان الفاجعة التي تنزل بمكبث تأتية من الخارج ؛ لكن  
الليدي مكبث تسقط بفاجعة داخلية اذ تصيبها لومة . وكذلك  
حال ريشارد الثالث وعطيل ومرغريت المعجوز وغيرهم . فمسا  
أبعد الشقة بينهم وبين شخصيات الادب الحديث الخreme ، وعلى

سبيل المثال شخصيات كوتزيو (١) التي تبدو في غاية من النيل والعظمة والكمال ، مع انها في الواقع شخصيات نذلة . ومن بعد كوتزيو وجد من يكن له اصدقاء لا حد له ، ولكنهم لم يصنعوا خيرا مما صنع ، ومنهم ، على سبيل المثال ، هنريخ فسون كلايست (٢) مع بطله كاتشن وأمير هومبورغ اللذين كانت كل تجليتهما انهما سلكا ، رغم انف المنطق الحازم لحالة اليقظة ، مسلك الماشي في نومه والواقع فريسة لتأثيرات مغنطيسية . ان أمير هومبورغ جنرال مقيت . يأخذ قراراته الحربية وهو شارد الذهن ولا يحسن صوغ أوامره ، وبعد ان يقضي ليلة لا يدوق فيها للنوم طعما ، يرتكب في نهار المعركة اقرب الافعال . وهم يزعمون انهم ، بتصويرهم مثل هذه الازدواجيات والتمزقات والنشازات في الطبع والشخصية ، يقلدون شكبير ويضاهونه ، بل يكونون خلفاءه . لكن أين الثرى من الثريا : فشخصيات شكبير تبقى منطقية مع نفسها ، وفيه لذاتها ولهواها ، ويتجلى في كل ما يقع لها القدر الذي كتب عليها .

وكلما كانت الشخصية خاصة ، وكلما انصاعت لمنازعتها وحدها وسلكت طريقا يذنبها الى الشر ، تكاثرت العقبات التي تتعرض بها في الواقع العيني وجازفت اكثر بالسقوط بحكم تحقيق منازعتها بالذات . وبالفعل ، كلما اكدت ذاتها استبان اكثر فأكثر القدر الذي هو محايث لها وقادها الى ما فيه هلاكها . وهذا القدر يتطور لا كمقابلة لافعال الفرد الخارجية ، وإنما بصورة مستقلة عن هذه الافعال ؛ انه تطور داخلي يواكب تفتح الشخصية

- 
- ١ - اولغست فون كوتزيو : كاتب المائسي (١٧٦١ - ١٨١٩) ، له مأس وهزليات مبنية على الحكمة والتشويق . - سـ
  - ٢ - هنريخ فون كلايست : كاتب المائي (١٧٧٧ - ١٨١١) ، له هزليات (البحر الكسور) ومأس تاريخية (أمير هومبورغ) . - سـ

بالذات ، هذه الشخصية التي تندفع وتنقض الى الامام حتى  
تفقد سيطرتها على ذاتها وتنتهي الى حالة من الهمجية والتحلل  
والانهيار . وقد كان تطور القدر لدى الاغريق ، الذين كانوا  
يعزون دورا واجبا لا الى الشخصية الذاتية وانما الى المضمون  
الجوهري ، اقل ارتباطا بتطور الشخصية التي ما كانت ، والحالة  
هذه ، تتطور نظورا سافرا منظورا ، بل تبقى في خاتمة المطاف  
كما كانت عليه تقريبا عند ابتداء تظاهراتها النشيطة . اما في  
الامثلة التي تحظى باهتمامنا هنا ، فان انجاز فعل من الافعال  
ليس عبارة عن سيروية خارجية فحسب ، بل ينبع ايضا من  
تطور داخلية الفرد الذاتية . فافعال مكبث ، على سبيل المثال،  
يمكن اعتبارها تظاهرات لنفس ادركت اقصى درجات الهمجية ،  
وهي تنبع منها بمنطق يفرض نفسه ، بعد انقضاء لحظة التردد  
وبت الامر ، بعنف لا يتقاوم . وزوجته عاقدة العزم ومصممة من  
البداية ، وتطور الشخصية بتظاهر لديها في شكل قلق داخلي  
يفضي الى انهيار جسمي ومعنوي والى اصابتها بالجنون . وكذلك  
هي حال معظم الشخصيات البارزة او الثانوية . صحيح ان  
الشخصيات التي تركها لنا ادب العصور القديمة تتسم هي  
الاخرى ببعض الثبات ، وكثيرا ما تتورط في مواقف لا مخرج لها  
منها الا عن طريق Deus Ex Machina (٢) ؛ لكن هذا الثبات،  
نظير ثبات فيلوكتيتس (٤) على سبيل المثال ، غني بالمضمون ويجد

---

٢ - باللاتينية في النص : حرفيا : إله انزل بواسطة آلة . وهو تعبیر  
يشير الى انزال إله او كائن خارق للطبيعة الى خشبة المسرح بواسطة جبل  
والآلة ، ويطبق مجازيا على كل حل مسيد وغير متوقع لوقف مأسوي . -م-  
٣ - فيلوكتيتس : في الميتولوجيا الاغريقية ، واحد من القادة اللذين  
حاصروا طروادة ، وقد اورثه هرقل أسهمه المسومة . وقد استوحى سوفوكليس  
من سيرة حياته مسرحية سماها باسمه . -م-

تبريره ، بوجه الأجمال ، في حماسة أخلاقية محددة .  
بالنظر الى الطبيعة المرصية للأهداف التي تنشدها هذه  
الشخصيات ، والتي هي أهداف فرديات مستقلة ، لا يكون ثمة  
مجال في الظاهر لاي تصالح موضوعي ممكن . فالعلاقات بين ما  
هي كائنة عليه وبين ما ينتصب في وجهها معارضا اياها تبقى  
مبهمة ، ولا يسعها ان تعطي اي جواب فيما لو طرحت عليها أسئلة  
بهذا الخصوص . وهنا نلاحظ ، مرة أخرى ، تدخل ضرورة هي  
بين الضرورات اكثرها تجريدا ، نعتي القدر « » ، والتصالح  
الوحيد المتاح للفرد في هذه الحال يكمن في كينونته - في - ذاتها  
اللامتناهية ، في التمسك بثباته الذي يتيح له ان يحافظ على  
رباطة جأشه امام هواه وقدره .

### ب - الشخصية ككلية داخلية ، لكن ناقصة

يبد ان الجانب الشكلي من الشخصية يمكن ان يكمن فسي  
داخليتها بالذات ، بالنظر الى عجز الفرد عن تجاوز هذه الاخرة  
وعن تظهير مضمونها وتطويره .

النفوس المقصودة هنا نفوس جوهريّة ، مشتملة على كلية ،  
لكنها منطوية على ذاتها الى حد لا تتظاهر معه اية خلجة مسن  
خلجاتها بعلامات خارجية . ولقد كانت الشكلانية التي وصفناها  
إعلاء تمييز بوضوح كبير في المضمون وينشدان هدف واحد  
أوحد يسمى الفرد الى ادراكه بشتى الوسائل ، عبر العقبات كافة  
والظروف الخارجية قاطبة ، وصولا الى الفلاح أو الفاجعة . أما

---

• - باللاتينية في النص : Fatum . -



الشكلانية التي نوليها اهتمامنا هنا فنتميز، على العكس، بالانطواء على الذات ، وبانعدام تظهير الحياة الداخلية وغياب تفتحها وتوكيدها العيني والمنظور . ومثل هذه النفس المنطوية والمنغلقة على ذاتها هي كالحجر الكريم الذي تنم بعض النقاط البراقة فقط عن وجوده ، ولكن بسرعة لمع البرق .

ان مثل هذا الانطواء على الذات لا قيمة له ولا اهمية الا لدى الافراد الذين ينعمون بحياة داخلية ثرة والذين لا يكشفون مع ذلك عن غنى أنفسهم وعمقها الا بتظاهرات صامتة ان جاز القول ، بسكوتهم بالذات . ومثل هذه الطابع البسيطة ، الجاهلة ذاتها، الصامتة ، يمكن ان تبدى جذابة الى اقصى درجة . ومن الممكن عندئذ تشبيه صمتها بالهدوء السطحي لبحر عميق لا يسبر له غور ، وليس بهدوء امرئ ليس عنده ما يقوله ، خاثر ، خامل . وبالفعل ، قد يحدث احيانا ان يخلق انسان مسطح وتافه لنفسه صيتا من الحكمة العميقة ومن الداخلية ، متوسلا الى ذلك تظاهرا يكاد لا يقع تحت الادراك ولا يتضمن سوى تلميحات مبهمـة وغامضة الى هذه الافكار والنيات او تلك ، فاذا بالناس يعزرون الى قلبه وروحه غنى لا يتضب له معين، مع ان الامر لا يبدو ان يكون في الواقع امر واجهة خارجية لا وجود لشيء خلفها . وبالمقابل ، فان المضمون والعمق اللامتناهيين للنفس التي نتمتعها بالصامتة ينمآن عن نفسيهما (وهذا يقتضي من جانب الفنان نبوغا عظيما وموهبة كبيرة في الاداء) بتظاهرات منزلة ، مشتتة ، ساذجة ، دالة بغير ما قصد ، ولا تستهدف ان يفهما الآخرون، وهذه التظاهرات هي التي تدل على ان نفسا من هذه النوعية محبوة بحساسية عميقة بالجانب الجوهري من الظروف التي تحيط بها ، ولكن من دون ان تترك تفكيرها يتيه في متاهة الاهتمامات والاعتبارات الخصوصية والاهداف المتناهية ، فهي عنها منفصلة ، متجاهلة لها ، ولا تسمح لخلجات القلب العادية ومشاعر الحب والكراهة المادية التي تتناهب ان تلهيها عما هي فيه .

لكن حتى بالنسبة الى نفس هذه جبلتها ، وهذا انطوائها على ذاتها ، لا بد ان تأتي لحظة تنفتح فيها على الخارج من خلال هذه النقطة المحددة او تلك ، لحظة تمبىء فيها كل قوتها البكر في عاطفة لها اهميتها الفاصلة بالنسبة الى حياتها ، عاطفة تشد وثاق ذاتها اليها بقوة لامتوقة وترهن بها سعادتها او شقاءها . وبعبارة اخرى ، انها تفلح او تسقط ، اذ ان الانسان لا يصمد الا اذا كان يحوز جوهرًا معنويًا غنيا ، منه يستمد صلابة موضوعية . والى هذه الفئة من الشخصيات تنتمي اروع ابداعات الفن الرومانسي، وعلى الاخص ابداعات شكسبير المتميزة بجمال هو من الكمال في منتهاه ، نظير جولييت ، حبيبة روميو . ان الفنانين المحدثين يمثلون بوجه العموم جولييت في صورة مخلوق مغمم بالحياة والحساسية والاندفاع والحما والنبيل ، وبكلمة واحدة ، فسي صورة كائن كامل امثل . لكن من الممكن لنا ايضا ان نتصورها في صورة اخرى : في البداية في صورة فتاة في الرابعة عشرة او الخامسة عشرة من العمر ، بسيطة منتهى البساطة ، شبه طفلة ، لا تعرف نفسها بعد ولا تعرف العالم ، لا تساورها انفعالات او رغبات ، لا تصبو الى شيء وتنتظر الى ما حولها وكأنه سلسلة من الصور يعرضها فانوس سحري ، من دون ان تفكر باستخلاص مفزى ما منها ، ومن دون ان تستغرق في تأملات ما يصدد ما تراه وتعاينه ، وبالاختصار ، فتاة تعيش في حالة من البراءة التامة . وعلى حين بفتة نرى هذه النفس وقد راحت تنفتح وتفتح ، وتدلل على مقنرة على الحيلة والتفكير وعلى تحمل شتى ضروب التضحية والماناة . فلكانها وردة فتحت دفعة واحدة بكل وريقاتها وطواياها ، ينبوع داخلي ، باطن ، انبجس فجأة وقذف الى الخارج بمضمونه الذي بقي الى هذه الساعة لامتيازها ، وهذا كله تحت تأثير اهتمام واحد ، هوى واحد يطلب الهرب ، من حيث لا يدري ، من سجن الروح الذي حبس فيه الى هذه الساعة .

بل لكأننا امام حريق اضرته شرارة واحدة ، او امام برعم ما كاد  
يمسه الحب حتى انتصب في ملء تفتحه ؛ ولكن كلما كان تفتحه  
أسرع كان انطفأؤه أسرع ايضا . وهذا اصح ايضا بالنسبة الى  
ميراندا في **العاصفة** . فشكبير يصورها لنا ، وهي التي نشأت  
وترعرعت في احضان العزلة والوحدة ، في اول اتصال لها  
بالناس . وبالرغم من انه لا يظهرها الا في مشهد واحد او مشهدين ،  
فان الصورة التي يعطينا اياها عنها كاملة ، لامتناهية . ويوسعنا  
ايضا ان ندرج في هذه الفئة ثكلا ، بطلة شيلر ، وان تكن مسن  
نتاج شعر تأملي . فهي وان عاشت حياة بدخ ، تفلت من إسار  
تأثيرها ومن اسار الزهو والفرور والتفكير ، وتظل متعلقة ساذج  
التعلق باهتمام واحد ، لا تعيش الا له وبه . والملاحظ ان هذه  
الطبائع هي في المقام الاول طبائع نسوية جميلة ونبيلة ، يؤلف  
الحب بالنسبة اليها ولادة ثانية ، ولادة روحية ، مدخلا الى  
العالم وكشفا لداخليتها الخاصة :

هذه الداخلية عينها ، العاجزة عن الابانة عن نفسها وتظهرها  
على نحو كامل ، نلفاها ايضا في الاغاني الشعبية ، وبخاصة  
الالمانية ، حيث لا تصل النفس الفنية ، المنطوية على ذاتها ، الى  
التعبير عن غناها وعمقها الا للمأى وكنابات وتلميحات متفرقة .  
ونكاد نلاحظ هنا عودة الى الرمزية ، وذلك ما دامت الاغنية ، بدلا  
من ان تعبر عن مضمونها بصورة واضحة ، تكتفي اكثر الاحيان  
بإشارات تؤلف ، من دون ان يكون لها المدلول المجرى للرموز التي  
سبق لنا الكلام عنها ، نمط تعبير ، مادته الباطنة هي النفس  
الواقعية ، الحية ، الذاتية . ومن الصير غاية الصير انتاج مثل  
هذه الاعمال الادبية في عصور حضارية متقدمة ، يتنافى فيها  
الوعي المستيقظ والمتبصر مع سذاجة العصور البدائية ، ومن يفلح  
في انتاجها يدلل حقا على موهبة شعرية أصيلة . وقد راينا أملاها  
كيف استطاع غوته في **أناشيده** *Lieder* ان يعبر رمزيا ،  
بواسطة تفاصيل بسيطة، خارجية وغير ذات شأن في الظاهر ، من كل

وفاء النفس وكل لاتناهيها . وسنستشهد في هذا الصدد  
 بأشودة ملك ثوله Thulé التي هي من ارووع ابداعات غوته  
 الشعرية ؛ فالملك لا يصبر عن حبه الا بالكأس التي تلقاها من  
 حبيبته . ولما اوشك على مفارقة الحياة ، وقد احاط به فرسانه ،  
 وزع امبراطوريته وكنوزه ، لكنه رمى بالكأس الى البحر حتى لا  
 يمتلكها احد سواه من بعده : « رأها تطير وتمتلئ بالماء وتغوص  
 عميقا في البحر . فاطبقت عيناه ومنذئذ لم تبلل قطرة واحدة  
 شفتيه » .

غير ان نفسا عميقة وصامتة كهذه تحتوي طاقة الروح في  
 حالة الكمون ، مثلما يحتوي الصوان الشرارة التي ستندفخ منه .  
 وبالنظر الى مجزها عن وضع ذاتها موضع تأملها الذاتي ، والى  
 كونها لما تخضع بعد لامتحان التجربة ، وبالنظر الى جهلها بذاتها  
 والى جهلها بردود فعلها الممكنة ، فان الاحتكاك مع الواقع لا  
 يسهم على الدوام في انقاظ شعور بالحرية فيها . وتكون عرضة  
 بالتالي لتناقضات رهيبية حينما يقتحم نشار التعاسة عليها حياتها،  
 فاذا هي مفتقرة الى حسن التدبر والى نقطة ارتكاز ، ولا تعرف  
 كيف تتصرف لتقيم توافقا ما بين قلبها والواقع ولتدود عن نفسها  
 ضد هجمات هذا الأخير ولتحافظ على ذاتها فيه مع تكيفها معه .  
 وعندما يجد فرد كهذا نفسه متورطا في نزاع ، لا يعرف من سبيل  
 الى حله ، اللهم الا باللجوء تارة الى الافعال العنيفة ، المندفعة ،  
 غير المتروية ، وطورا الى الاستسلام والرضوخ السلبي . نفس  
 هملت ، على سبيل المثال ، نبيلة كريمة . لكن داخلينه لا تتألف  
 من ضمف داخلي ، واتما من غياب عاطفة حيوية أساسية ، قمينة  
 بأن توازن كفة الكآبة والحزن اللذين يرهقان كاهله . انه يمتلك  
 حساسية مرهفة ؛ وليس لديه اي سبب ظاهر لركوب مركب  
 الشك ، لكن كل شيء يبدو له مشبوها ، ولا شيء يسير كما  
 ينبغي ، وقلبه يحذره ارضاها بالجريمة البشعة التي ارتكبت .

ويكشف له شبح والده عن بعض تفاصيل بهذا الخصوص . فاذا هو قد بات متهيئا للاخذ بالثأر ، ولكن داخليا فحسب ؛ ولا يغيب عن نظره لحظة واحدة الواجب الذي يمينته له قلبه ؛ لكنه بدلا من ان يسلس قياد نفسه لهواه ، صنيع مكبث ، وبدلا من ان يقتل وينفث غضبه ويمضي الى هدفه مباشرة ، صنيع لايرتس (٦) ، يلزم سكون النفس النبيلة المنطوية على ذاتها ، العاجزة عن تظهير ذاتها وعن التصدي للظروف الخارجية . انه ينتظر ؛ وحتى لا يعذبه ضميره ، يلوب عن يقين ؛ ولكنه حتى بعد ان يفوز بهذا اليقين ، يدع قياد نفسه للظروف ، بسدلا من ان يبرم قرارا . وبنتيجة هذا الانخلاع عن الواقع يضل عن الصواب حتى امسام البداهة ويقتل بولونيوس عوضا عن الملك ؛ ويتصرف بنزق حيث يفترض فيه ان يتصرف بترور ، ويظل مستغرقا في ذاته حيث تقتضي الظروف تدخله الفعال ، ويدع الاحداث والمصادقات تقود بدونه مصيره ومصير حاشيته .

ان اشباه هذه المواقف كثيرة التواتر في ايماننا هذه . انها مواقف افراد متحدرين من طبقات دنيا ، لم تتوفر لهم ثقافة كافية ليصير في مستطاعهم تصور غايات عامة ولتكون لهم اهتمامات موضوعية متنوعة ، افراد ما افلحوا في الوصول الى هدف معين فلبثوا حيارى لا يدرون اين يمارسون نشاطهم . وهذا الافتقار الى الثقافة يجعل النفوس المنطوية على ذاتها تتشبث بمزيد من القوة بالهدف ، مهما يكن تافها ، فترهن به مصير فرديتها بالذات ، طردا مع تدني مستواها الثقافي . وأحادية الصوت هذه ، المميزة للناس المنفلقين بصمت على انفسهم ، هي صفة المانية في المقام الاول ، وهي تجعل بسهولة من الذين تتلبسهم اشخاصا عنيدين،

---

٦ - لايرتس : ملك ايتاليا ، والده اوديب .

افظاظا ، شرسين ، تكثر التناقضات في كل ما يقولون ويفعلون .  
وساستشهد هنا بهيبل Hippel بوصفه واحدا من اولئك الذين  
استطاعوا ان يصوروا ويمثلوا باقتدار واضح اولئك الناس  
الصامتى النفوس ، المتحدرين من طبقات دنيا ؛ وهو مؤلف واحد  
من اندر المؤلفات الهزلية الاصلية التي ظهرت باللغة الالمانية .  
وعنوان مؤلفه : **نجاحات تصاعدية الخط** . ويتحاشى هذا الكاتب  
الاغراق في العاطفية وفي سخب المواقف المميزة لكتابات جان  
بول (٧) . بل يدلل على العكس على قوة شخصية مرموقة ، مفعمة  
بالطلاوة والحيوية . وما يفلح في تصويره على نحو مؤثر للغاية  
هم الافراد الخائبون ، الذين لا قدرة لهم على التصنع والتبجح ،  
ولكنهم اذا ما عقدوا العزم على تظهير انفسهم فعلوا ذلك بعنف  
رهيب في كثير من الاحيان . والحل الذي يجدونه للتناقض  
اللامتناهي القائم بين داخليتهم وبين الظروف البائسة التي  
يتخطون في شباكها حل مربع تترتب عليه عواقب وخيمة ، ما  
كانت لتحديث في شروط اخرى الا عرضا واتفاقا او بحكم مصادفة  
لامتوقعة ، كما في مثال روميو وجولييت حيث شاءت مصادفات  
خارجية ان تمنى خطة الراهب الاربعة بالفشل ، مما استتبع موت  
العاشقين .

### ج - الاهمية الجوهرية اللازمة لهذه الشخصيات الشكلية

لقد خلقت اذن الشخصيات الشكلية التي تقدم الكلام عنها

---

٧ - يوهان بول فريدريك ديشتير ، المعروف باسم جان بول : كاتب الماني  
(١٧٦٣ - ١٨٢٥) ، من ممثلي المدرسة الرومانسية ، جمع بين الحساسية  
والسخرية .

لتثير اهتمامنا ، من جهة أولى ، بقوة الإرادة اللامتناهية اللازمة للذاتية الخصوصية التي تؤكد ذاتها كما هي ولا تسمح لغير إرادتها بأن تدفع بها إلى الامام ؛ وهي تثير اهتمامنا ، من الجهة الثانية ، باعتبارها شخصيات أفراد محبوبين بنفس كاملة ولا محدودة **في ذاتها** ، نفس اذا ما مسّت في نقطة من نقاطها ركزت كل مدى الفردية وكل عمقها على هذه النقطة اليتيمة ، ولكنها تقع فريسة الحيرة والمجز عن اتخاذ قرار معقول في حالة نشوب نزاع ، بالنظر إلى نقص تجربتها بالعالم الخارجي . لكن هذه الشخصيات تثير أيضا اهتمامنا من وجهة نظر أخرى ، ما هي هذه المرة بوجهة النظر **الشكلية** ، نعني من وجهة النظر **الجوهرية** ، من حيث انها تستطيع ان تبين لنا ، عند الاقتضاء ، ما اذا لم تكن الحدود — التي تكون الذاتية أسيرتها — من نتاج القدر والحظ ، وما اذا لم تكن أحادية وجهتها — هذه الأحادية التي تجعلها تكتفي بنشدان بعض الفأيات المحددة دون سواها من الفأيات — نابعة من كون نزعتها الخصوصية ، التي لا تطلب سوى تظهير ذاتها ، متشابهة مع داخلية اعمق غورا . وبالفعل ، اننا نلقى لدى شكسبير اشخاصا محبوبين بهذا العمق وهذا الفنى الروحيين . انهم أفراد على قدر عظيم من الذكاء ، وقوة خيالهم منقطعة النظير ، وتتوفر لهم ، بحكم إعمالهم الفكر ، القدرة على الارتفاع فوق شرطهم وفوق الاهداف المحددة التي يعينها لهم ، بحيث ان الظروف غير المؤاتية والصراعات التي يضطرون إلى خوض غمارها بحكم شرطهم هي وحدها التي ترغمهم على فعل ما يفعلونه ، وما كانوا لن يفعلوه في الظروف العادية . نحن لا نقصد بذلك ان جرائم مكبث ، مثلا ، يجب ان تلقى تبعثها على عاتق الساحرات الشريرات ؛ فـما الساحرات إلا التشخيص الشعري لإرادته العنيدة المتصلبة التي لا يردعها وأزع من ضمير . فكل ما يفعله أبطال شكسبير ، وكل

اهدافهم الخصوصية، انما يكمن مصدرها وجذرها في شخصيتهم بالذات . لكن يوجد لدى هذه الفرديات عنصر عظمة يرفعها فوق المستوى الذي هي عليه في الواقع ، فوق اهدافها واهتماماتها وافعالها التي تمنحها لها الحياة العادية . صحيح ان الشخصيات الشكسبيرية المبتذلة ، من امثال ستيفانو وترانكولو وبستول وملك الحياة المبتذلة ، فالستاف ، تبقى غارقة في ابتذالها ، لكنها تزيح النقاب في الوقت نفسه عن كونها افرادا محبوبين بذكاء مرموق وقادرين على فهم كل شيء وحائزين على كل ما هو ضروري لحيوا حياة حرة ، بل ليصبحوا ، في حال تبدل الظروف ، رجالا عظاما . وبالمقابل ، فان ابطال التراجيديا الفرنسية ، بمن فيهم اعظمهم واخيرهم ، كثيرا ما يتكشفون ، لو تفحصناهم عن كثب ، عن انهم متبجحون خيلاء لا هم لهم سوى تبرير مسلكهم بشتى ضروب السفسطات . اما لدى شكسبير ، فلا نجد لا تبريرا ولا ادانة . بل كل شيء لديه مسير ؛ من قبل الاقدار ، وكل ما يحدث يحدث لزوما . وهكذا فان الافراد ، الذين يعون حقيقة ما يجري ، يتابعون بلا تشك ولا تحسر مجرى الاحداث الخارجية ومجرى احداث حياتهم بالذات ، وكان هذه الاخيرة هي ايضا خارجية بالنسبة اليهم . انهم ينحنون امام القدر .

ومن جميع هذه المنظورات تقدم لنا الطابع الفردية التي تقدم وصفها حقلا واسعا للتمثيل الفني . لكن الفنان الذي يخنارها موضوعا له يعرض نفسه بسهولة لخطر السقوط في التسطيح وانتاج اعمال جوفاء وتافهة ، ولهذا كان ضئيلا عدد الاساطين الذين يملكون حسا شعريا ساميا وذكيا بما فيه الكفاية للاسالك بالحقيقة من خلال تظاهرات تلك الطابع .



## - ٢ -

### جانب « المغامرة »

بعد ان وصفنا الكيفيات التي يتجلى بها استقلال الشخصية الفردية ، منظورا اليها من الداخل ، سنلقي الان نظرة علسى علاقاتها بالخارج ، على خصوصية الظروف والمواقف التي تحفز الشخصية ، وعلى المنازعات التي تخوض غمارها ، وكذلك على الطريقة التي تتصرف بها الداخلية ، بصفة عامة ، في اطار الواقع العيني .

يمكن احد التعميمات الاساسية للفن الرومانسي ، كما رأينا ، في كون الروحية ، النفس المنطوية على ذاتها ، تؤلف كلا واحدا مكتفيا بذاته ، مما يتيح لها الانفصال الكامل عن الواقع الخارجي الذي يتمتع ، من دون ان يكون مخترقا بها ، بوجود مستقل ، منسوج من تعاقبات وتعقيدات وتغيرات لامتناهية وعرضية . فسواء عندها بالتالي ان تواجه هذه الظروف المحددة او تلك ، اذ ان جميع الظروف التي يمكن ان تواجهها هي ظروف عرضية . وببت القصيد بالنسبة اليها ، والحالة هذه ، ليس ان تبدع عملا وطيدا ودائما ، بل ان تؤكد ذاتها بصفة عامة ، ان تعمل للعمل .

#### ١ - الطابع العرضي

##### للاهداف والمنازعات

تواجهنا هنا واقعة مماثلة لتلك التي وصفناها في مكان آخر بانها عملية تجريد الطبيعة من طابعها الالهي . فالروح قد انسحب من العالم الظاهراتي الخارجي لينكفىء الى ذاته ، بحيث يوالسي العالم الخارجي ، الذي لم تمد الداخلية الذاتية تنفخ فيه الحياة ،

مجراه دونما اكتراث للذات . والروح ، اذا ما نظرنا اليه مسن وجهة نظر حقيقته ، يبدو بالفعل متصالحا مع **المطلق** ، منوطا به ، ولكن بما ان المضمار الذي يواجهنا هنا هو مضمار الفردية المستقلة بذاتها التي لا تعرف من نقطة انطلاق اخرى غير ذاتها والتي تثابر على ما هي كائنة عليه ومثلما هي كائنة عليه ، فان عملية نزع الصفة الالهية التي نتحدث عنها تطل ايضا الفرد الفاعل الذي يجد نفسه في هذه الحال وقد زج به ، مع اهدافه العرضية ، في عالم منسوج من المصادفات والطوارئ العارضة ، في عالم يستحيل عليه ان يتحد ويايه ليؤلفا كلا واحدا متلاحما . ونسبية الاهداف هذه ، السابحة في جو نسبي ، والمستقلة بتعييناتها وتعميداتها عن الذات ، والمولدة - بالنظر الى اصلها الخارجي وطبيعتها العرضية - لمنازعات عرضية بدورها ومعقدة ومتشعبة ومتصالبة على نحو غريب - نقول ان هذه النسبية تؤلف جانب **الغامرة** الذي هو السمة المميزة الرئيسية للأشكال والاحداث والافعال الخاصة بالرومانسيين .

من وجهة نظر المثال الكلاسيكي ، يحصر معنى الكلمة ، يتم كل عمل وكل حدث برسم هدف محدد ، حقيقي وضروري بحد ذاته ، ومضمونه يعين الشكل الخارجي الذي به يتجسد هذا العمل او الحدث في الواقع ، وكذلك الكيفية التي يتم بها هذا التجسد . وليس كذلك شأن الاعمال والاحداث التي يعالجها الفن الرومانسي . فبالرغم من ان الاهداف والغايات التي يمشل تحقيقها هي من طبيعة عامة وجوهرية ، هي الاخرى ، فليست هي التي توجه العمل وتضبط تسلسل مراحلها وتماقيها ، بل تترك العمل يتقدم بحرية من مختلف الزوايا ، بحسب مصادفات الواقع الخارجي واتفاقاته العارضة .

ان العالم الرومانسي لم يتصد الا لتحقيق مهمة مطلقة **وحيدة** : نشر المسيحية وايقاظ روح الجماعة واطلاقها . وما

امكن لهذه المهمة ، وسط عالم معاد ، مؤلف من جهة اولى من جهالة العصور القديمة ومتميز من الجهة الثانية بالهمجية وبفجاجة الوجدان ، ما امكن لهذه المهمة ، لحظة الانتقال من المذاهب الى الافعال ، الا ان تكون مهمة سالية ، مؤداها ارتضاء المذاب والشهادة والتضحية بالحياة الزمنية لكل فرد على مذبح الخلاص الابدي للنفس . وقد أعقبت هذه المهمة في العصور الوسطى مهمة العروسية المسيحية وإجلاء المغاربة والصرب ، والمسلمين بوجه عام ، عن الامصار المسيحية ، ثم مهمة اكبر هي مهمة الحملات الصليبية الرامية الى الاستيلاء على الاماكن المقدسة .

لكن هذا الهدف لم يكن هدفا انسانيا ، بالمعنى الواسع والحقيقي للكلمة ، وبعبارة اخرى ، لم يكن هدفا ذا اهمية انسانية جوهرية ، بل كان هدفا لا سبيل الى تحقيقه الا باتحاد افراد مفردين ، وما عثم بالفعل أن حظي بانتماءات فردية جاءت من كل حذب وصوب .

والحملات الصليبية ، منظورا اليها على هذا الاساس ، يمكن وصفها بأنها مغامرة جماعية للعصر الوسيط المسيحي ، مغامرة عجيبة غريبة متنافرة ، ذات طبيعة روحية اذا شئنا ، ولكن بلا هدف روحي حقيقي ، وخذاعة بأعمالها وصفاتها . ذلك ان الهدف الذي نشدته الحملات الصليبية كان ، من وجهة النظر الدينية الخالصة ، هدفا خارجيا ، خاويسا من كل مضمون . فالمسيحية لا يفترض فيها ان تطلب خلاصها الا في الروح ، في المسيح الذي قام من الموت وجلس الى يمين الله ، والذي لسه واقعه الحي ومقامه الفعلي في الروح ، لا في قبره او في الاماكن الحسية لمقامه الزمني السالف . والحال ان حميا العصر الوسيط الدينية لم يكن لها من موضوع الا المكان الخارجسي لدرب الآلام والموقع الخارجي لقبر المسيح . ولم يكن أقل تناقضا مع الهدف الدنيوي الهدف الدنيوي الصرف للفتح ، للاقتناء الذي كان له ، في مظهره الخارجي ، طابع لا ممارسة في انه دني . وهكذا اندفع الصليبيون ، رغم تطلهم الى الفوز بمقتنيات روحية ، داخلية ،

يطلبون غزو اماكن خارجية ، اماكن انسحب منها الروح ، ويجدون في إثر المكاسب الزمنية ، مبررين الاهداف الدنيوية بلرائسبع دنيية . وهذا ما حدد الطابع المتنافر واللامنطقي للحملات الصليبية التي انعكست فيها العلاقات بين الخارجي والداخلي ، فحل واحدهما محل الآخر ، عوضا من ان يجري تصور هذه العلاقات من خلال اتحاد متساوق . لهذا تتراصف الاعداد بدورها واحدها الى جانب الآخر عند التنفيذ ، لكن من دون ان تتم بينها المصالحة . وهكذا انحط الورع الى فظاظة وفظاعة همجية ، وافضت هذه الفظاظة عينها ، الكامن مصدرها في انانية الانسان وفي عنف اهوائه ، افضت ، في طور معين ، الى حنو عميق والى ندم عميق للروح ، كانا هما ، والحق يقال ، الهدف المرجو الوحيد . وبحكم التمازج القائم بين هذه العناصر جميعا ، كانت الافعال والاحداث الرامية الى هدف واحد تفتقر الى وحدة التوجيه المتناسك والمنطقي ، وكان الثامها يتجزأ ويتفكك الى مفامرات وانتصارات وهزائم ، والى حشد من الحوادث المثيرة ، ولم تكن النتيجة المتحققة تتناسب والوسائل المجتدة وحجم الاستعدادات . بل يسعنا القول ان الهدف قد افغته الطريقة التي اريد تحقيقه بها . ذلك ان الحملات الصليبية اثبتت مرة اخرى صحة القولة التالية : «لن تدعه يستريح في القبر . لن تسمح بتفسخ قديسك» . لكن الحميا التي راح الصليبيون يطلبون بها المسيح ، الحي ، في مثل تلك الاماكن ، بل حتى في القبر ، وهذا تلبية للروح ، تشهد بحد ذاتها ، مهما اشاد بها السيد دي شاتوبريان (٨) ، على ضلال للروح ، ضلال نزع ان على

---

٨ - فرانسوا رينيه دي شاتوبريان : كاتب فرنسي (١٧٦٨ - ١٨٢٨) ، من رواد الرومانسية ، له عقيدة المسيحية و مذوات من وراه القبر . -م-

المسيحية ان تبرأ منه ، كيما تعود الى الحياة اللينة والصحيحة  
للواقع المعني .

وبشكل البحث عن الكأس المقدسة هدفا مماثلا ، صوفيا في  
جانب منه ، وغرائبيا في جانبه الآخر ، وخطيرا في محاولات  
تحقيقه .



ثمة هدف اسمى وأعلى ، هدف يفترض بالإنسان ان يحققه  
في داخل ذاته ، هدف حيوي يرتفع بتحقيقه مصيره الأبدى .  
ذلكم هو الموضوع الذي عالجته دانتي في **اللاهة الإلهية** من وجهة  
نظر تصور العالم الكاثوليكي ، مقتادا ايانا عبر الجحيم والمطهر  
والجنة . وبالرغم من اتسام هذا الاثر الأدبي بتلاحم إجمالي ،  
فانه غني بالمشاهد الغرائبية وبالمغامرات من كل لون ونوع . وهو،  
بصفته عملا من اعمال التطويب والادانة ، يفي بالمهمة التي اخذها  
على عاتقه ، ولكن ليس بصفة عامة ، وانما من خلال عدد لا حصر  
له من الفرديات التي يعرضها لانظارنا بكل خصوصياتها ، ولا  
يحجم الشاعر علاوة على ذلك عن اغتصاب حقوق الكنيسة ، وعن  
التصرف بمفاتيح ملكوت السماوات ، وعن اصدار احكام البراءة  
والادانة . وعلى هذا المتوال ينزل نفسه منزلة ديّان العالم ويدعي  
لذاته حق ارسال اشهر افراد العالم القديم والعالم المسيحي ،  
من شعراء وبورجوازيين ومحاربين وكرادلة وباباوات ، الى  
الجحيم او الى الجنة .

اما الموضوعات الأخرى ، الفنية بالأعمال والاحداث ، فهي في  
المضمار الدنيوي المغامرات اللامتناهية التنوع والمصادفات  
الخارجية والداخلية ذات الصلة بالحب والشرف والوفاء . فتارة  
يكون بيت القصيد القتال للفوز بالمجد ، او لم يد العون للبراءة  
المضطهدة ، وطورا اجتراح المآثر الخارقة للمألوف على شرف

سيده ما او للدفاع بقوة الساعد او بقوة السلاح عن الحق السليب ، حتى ولو لم يكن العدو المواجه سوى قطعة من اللصوص . واغلب هذه الموضوعات لا تنطوي على اي موقف ، على اي نزاع ينبع منه العمل لزوما ووجوبا : انما النفس هي التي تطلب متنفسا لمضمونها ولا تجده الا في المفامرات . هكذا ، مثلا ، لا يكون لتظاهرات الحب الخارجية ، منظوروا اليها من وجهة نظر مضمونها الخاص ، من هدف غير اليات قوة الحب وفائسه ودوامه ، وبيان ان كل الواقع المحيط ، بمجمل شروطه وظروفه ، لا يفيد الا في تقديم مواد لتظاهر الحب والتعبير عنه . والحال انه ما دام بيت القصيد تقديم ادلة ، وما دام كل شيء رهنا بهذه الادلة ، فان الافعال التي تصاحب تظاهر الحب لا يمكن تعيينها في ذاتها ، بل تكون مرهونة بالنزوع الانبي ، بنزوة السيدة ، بتضافر الظروف الخارجية العرضي . وما يصدق بالنسبة الى الحب يصدق ايضا بالنسبة الى الشرف والشجاعة . فكلاهما يلزم افرادا تمروا من كل مضمون جوهري آخر ، وباتوا على اهة الاستعداد لتقمص اي مضمون آخر قد تضعهم المصادفة على تماس معه ، فتوفر لهم على هذا النحو الفرصة للارهاص بهذا التماس إما على اته اهانة واما على انه تشجيع لظهار مهارتهم وبسالتههم وإقدامهم . وبما انه لا وجود هنا لاي معيار يتحكم باختيار المضمون ، فلا وجود كذلك لمعيار يفسح في المجال للتمييز بين ما من شأنه ان يجرح الشرف حقا او ما يستأهل ان تستنفر في سبيله شجاعة المرء . ولا يختلف الامر بالنسبة الى الدفاع عن الحق ، هذا الدفاع الذي هو بدوره هدف من اهداف الفروسية . فالعدل والحق لا يعتبران هنا حالة وهدفا ثابتين وراسخين ، مطابقيين للقانون ولمضمونه اللازم ، بل يعدان تصورين خاضعين لمختلف تقلبات المزاج الداتي ، بحيث ان التدخل او عدم التدخل للدفاع عن الحق ، وكذلك الاحكام المتعلقة بما ينبغى

اعتباره ، في كل حالة على حدة ، عادلا او ظلما ، تكون مرهونة بتمامها بصسف الارادة الفردية .

### ب - الجانب الهزلي للمواقف اللامتمينة الا بالمصادفة

ان ما يميز بصفة عامة ، وبخاصة في الدائرة الدنيوية ، الفروسية وشكلانية الطباع التي تكلمنا عنها ، هو الطبيعية المرضية سواء للظروف التي في سياقها يجري العمل او للارادة الذاتية . فالفرديات المحبوة بطابع خاص واحادي التوجه يمكنها بالفعل ان تتبنى أي مضمون عرضي وأن تحققه بما أوتيت من عزم وطاقة وعن طريق منازعات خارجية الاصل ، هذا ان لم يكن مقبضا لها السقوط فيها . ذلكم هو حال الفروسية التي وجدت في الشرف ، وفي الحب ، وفي الوفاء تبريرا لنظام اسمى ، شبه اخلاقي . والحق انه ما دامت ردود أفعالها محكومة بالظروف المنعزلة ، فانها تتلبس هي نفسها طابعا عرضيا ، اذ بدلا من ان تسعى الى انجاز ماثرة عامة تكتفي بتحقيق اهداف خصوصية لا تتصل فيما بينها بصلة ما ؛ وهذه الاهداف عينها تتلبس بحكم ذلك طابعا عسفيا ، وهميا، مغامرا . هذا الركض وراء المغامرات، هذا النشدان لاهداف خيالية مبتوتة الصلة بالواقع ، مصدرها الاوحد يكمن في الخيال الذاتي ، لا يلبث ، فيما اذا دفع الى غاية عواقبه ، ان يتظاهر بأعمال وأن يخلق مواقف يهيمن عليها العنصر الهزلي . وبذلك نشهد انحلال الفروسية . ويتبدى هذا الانحلال بأعظم جلاء في أعمال اريوستو (٩) وسرفانتس ، بينما

---

٩ - لودوفيكو لريوستو : شاعر ايطالي (١٤٧٤ - ١٥٢٣) ، مؤلف قصيدة

بولان الحلق ، وهي من اشهر ملاحم عصر النهضة . -م-

ابرز شكسبير بصورة رئيسية الجانب الهزلي لهذه الشخصيات،  
حبيسة شدوذا والواقعة بأسرها تحت هيمنة غرايتها الفردية .  
يكمن جانب الامتاع لدى اريوستو في التعقيدات اللامتناهية  
للمصائر والاهداف ، وفي التركيبات البعيدة الاحتمال للظروف  
الغريبة والمواقف العابثة التي يتلاعب بها الشاعر بخفة مغامرة  
حقا . فما من شطط وما من هوس الا ويحمله أبطاله على محمل  
الجد . والحب ، بوجه خاص ، هو الذي ينزل لديه من الاعالي  
الالهية التي كان دانتني قد رفعه اليها ، ويتجرد حتى من العذوبة  
الفائقة التي اسبغها عليه بترارك ، لينحط في كثير من الاحوال  
الى بداءات حسوية وليفضي الى منازعات سخيفة ، بينما تدفع  
البطولة والشجاعة الى درجة تستثيران معها ، عوض الاعجاب  
الذي يستشعره المرء امام الاشياء القريبة الاحتمال ، الابتسامة  
التي يقابل بها هذا المرء عينه قصص التجليات المستحيلة . ان  
اريوستو ، اذ يصور مواقف لا يدري المرء كيف تحدث ولماذا ،  
موافق تنقسم ، وتتسبب في نشوب منازعات ، وتنفلت من  
عقالها ، وتطرا عليها انقطاعات مباغتة ، ثم تعود الى الاستقرار  
لتتشابك من جديد ولتختفي في نهاية المطاف بطريقة لامتوقعة ،  
ان اريوستو ، اذ يصور مثل هذه المواقف ، يعرف كيف يبرز في  
الوقت نفسه ، وجنبا الى جنب مع الطابع الهزلي والمزيف  
للفروسية ، كل ما كانت تنطوي عليه من نبل وعظمة ، ومعهما  
الشجاعة والبسالة والحب وحس الشرف ، وهذا من دون ان  
يسهو عن الوجه الآخر للصورة ، المتمثل بالدهاء والمكر والحيلة  
وسرعة الخاطر في المواقف المؤثرة المشجية في الظاهر ، الخ .  
وفيما بلغ اريوستو بصورة رئيسية على الجانب الخرافي من  
المغامرات الفروسية ، يشدد سرفانتس بوجه خاص على جانبها  
التخيلي . فكيشوت مجبو بطيعة نبيلة لا يترك لها السروح  
الفروسي من خيار آخر غير الجنون ما ان يصطدم ، في ركضه



وراء المفامرات ، بالشروط الثابتة والراسخة للواقع الخارجي . وهذا ما ينجم عنه تعارض هزلي بين عالم منظم وفق العقل ومنطق محايت من جهة أولى ، وبين نفس متوحدة من جهة ثانية ، نفس تزعم انها تريد اعادة خلق هذا العالم المشؤوم على الفروسية ولا يسعها الا ان تلقي بذاتها الى التهلكة بحكم مسماها الى ان تطبق عليه مبادئ وقواعد مستوحاة من الفروسية . لكن بالرغم من هذا الضلال المضحك ، نلتقي لدى دون كيشوت كل ما كنا نقرظناه لدى شكسبير . فقد عرف سرفانتس ، هو الآخر ، كيف يقدم لنا بطله بوصفه ذا طبيعة نبيلة ، كريمة ، غنية بالعطاسا الروحية ، وكيف يحرك فينا اهتماما حقيقيا به . فدون كيشوت ، رغم ضلاله والطابع الوهمي للقضية التي يدافع عنها ، واثق كل الثقة من نفسه ، او ان ضلاله بالآخرى يكمن تحديدا في كونه واثقا الى هذا الحد من نفسه ومن قضيته وفي كون هذه الثقة لا تبارحه ابدا . ولولا هذا الهدوء والصفو العفوي ، الذي به يتقبل مضمون اعماله الباهرة ومآلها ، لما كان رومانسيا حقا ؛ وتلك الثقة التي تساوره بالحقيقة الجوهرية لطريقته في التفكير تقترن بخصال وسمات طبيعية في منتهى الجمال ، تمت بأكثر من صلة السى العبقري . وفيما يسعى سرفانتس الى السخرية من الفروسية الرومانسية والى تسخيف موضوعها ، يكتفي اريوستو بالتنكيت السهل بصدها ؛ ومن جهة اخرى ، تؤلف مفامرات دون كيشوت النواة التي تصطف حولها جملة من القصص الرومانسية اللطيفة ، الفرض منها ابراز القيمة الحقيقية لما يتلبس ، في سائر اجزاء الرواية ، مظهرها هازلا .

وكما ان الفروسية تسقط بسهولة في الهزل ، وهذا حتى في نشدانها لاسمى الاهتمامات ، كذلك يستخدم شكسبير طريقة مزدوجة تستهدف اما تصوير مشاهد ووجوه هزلية الى جانب الطابع الفردي القويبة الشكيمة والمواقف الماساوية حقا ، وإما التخفيف من قوة شكيمة الشخصيات بوضعه على لسانها احكاما

مفعمة بالسخرية بصدد ذواتها او بصدد الاهداف المحدودة والخيالية التي تجده في اثرها . ففالستاف (١٠) على سبيل المثال ، ومهرج الملك لير ، ومشهد الموسيقين في روميو وجولييت ، يجسدون اولى تينك الطريقتين ، بينما يجسد ريشارد الثالث الطريقة الثانية .

### ج - الخيال

بالتحليل الرومانسي هذا ، في الشكل الذي تقدم وصفه ، يرتبط اخيرا الخيال Le Romanesque بالمعنى الحديث للكلمة . فالخيال بدأ مع رواية الفروسية والرواية الرعوية Pastoral . والحال ان هذا الخيال ان هو الا الفروسية ، وقد حملت هذه المرة على محمل الجد وغدت مضمونا واقعيا . فالحياة الخارجية، التي كانت خاضعة حتى الان لنزوات المصادفة وتقلباتها ، تحولت الى نظام موثوق ومستقر ، هو نظام المجتمع البورجوازي والدولة، فحلت الشرطة والمحاكم والجيش والحكومة محل الاهداف الخيالية التي كان ينشدها الفرسان . وبحكم ذلك طرا على فروسية ابطال الروايات الحديثة ، هي ايضا ، تحول عميق . فهم افراد يعارضون ، بحبهم وشرفهم ومطامحتهم وصبواتهم الى عالم افضل ، النظام القائم والواقع النثري اللذين ينصبان من كل جانب العقبات والعراقيل في طريقهم . ولبرمهم بهذه العقبات

---

١٠ - فالستاف : تعريف لاسم فاستولف ، السير جون فاستولف ، وهو قبطان انكليزي (١٢٧٨ - ١٤٥٩) ، انتصر في معركة فرنوي وأورليان أثناء حرب المئة عام بين انكلترا وفرنسا ، انقلد منه شكسبير نموذجا ليظهر فالستاف في عدد من المسرحيات ، وبخاصة في هنري الرابع . - سب

والعراقيل يدفعون برغائبهم ومطالبهم الذاتية الى حد الشطط ، فيعيش كل واحد في عالم مسحور يضطهده ويخيل اليه انه يتوجب عليه ان يحاربه بسبب المقاومة التي يقابل بها عواطفه واهواءه ، يفرضه عليه مسلكا ونمط حياة تمليهما ارادة اب او عمة ، والوضع والمواضعات الاجتماعية . هؤلاء الفرسان الجدد يأتون بوجه خاص من صفوف الشبان الذين يرون انفسهم مرغمين على التقدم في عالم يمدونه متنافيا ومثلهم العليا ، والذين يعتبرون حياة الاسرة ووجود المجتمع والدولة والقوانين والمشاغل المهنية ، الخ ، طامة كبرى ومساسا متجددا باستمرار بجمييع حقوق القلب الازلية . بيت القصيد اذن إحداث ثغرة في نظام الاشياء هذا ، تغيير العالم ، تحسينه ، او على الأقل اقتطاع رقعة من السماء وزرعها في هذه الارض ، والبحث والعثور على الفتاة المثلى ، وانتزاعها من محيطها السيئ ، ومن أسرتها السيئة ، ومن إيسار الشروط المبتذلة التي تحيا فيها ، وخلق وجود لائق بها ومطابق للمثل الاعلى الذي بمقتضاه يتم تصورها . والحال ان هذه الصبوات ، والصراعات التي تتمخض عنها ، تناسب في العالم الحديث ما يسمى بسنوات التدريب (١١) ، وكل اهميتهما تكمن في القيمة التربوية التي تنطوي عليها بالنسبة الى الفرد ، اذ تضعه على تماس مع الواقع القائم وتغنيه بالتجارب العملية . ومأل سنوات التدريب هذه تعقل الفرد وادراكه ان كفاحيته وروحه العدواني لا يجديان فتىلا ، وأن خير ما يفعله هو ان يكيف رغباته وطرائقه في التفكير مع شروط الحياة الواقعية ، وأن يندمج في هذه الحياة لكي يتدبر لنفسه فيها سندا متينا ونقطة انطلاق عقلانية يرسم التجارب اللاحقة . وكأنه ما كانت صداماته مع

---

١١ - اي فترة الشباب ، ولفظه رواية عنوانها «سنوات تدريب للفلمس

مايستر» .

العالم ، ومهما بلغت حدة الصراع الذي خاض غماره ضده ، ينتهي في غالب الاحيان الى الزواج من الفتاة التي تناسبه ، والى شق طريقه في الحياة مهنيا ، والى التحول الى انسان مبتدل ، مثله مثل غيره ؛ اما المرأة فتهتم بإدارة البيت ، ويرى عسدد الاطفال ، وتنزع المرأة ، التي كانت فيما انف معبودة ومرفوعة الى مصاف الكائن المنقطع النظر او الملاك ، تنزع الى سلوك مسلك غيرها من النساء ؛ والمهنة توغم على العمل والكد وتخلق متاعب؛ والزواج ينقلب الى جلجلة منزلية ؛ وباختصار ، انها الصحوّة بعد السكرة . والشخصيات هنا ايضا شخصيات مقاميرة ، لكن مع الفارق التالي وهو انها تهتدي في خاتمة المطاف الى الصراع المستقيم ، كما يتلاشى ما كان يعمر فيها من أوهام امام تجربة الحياة الواقعية .

- ٣ -

## انحلال الفن الرومانسي

ما يزال علينا ان ننظر كيف ان الفن الرومانسي ، الذي يشكل بحد ذاته مبدا انحلال الفن الكلاسيكي ، يحقق فعليا ههنا الانحلال .

ينبغي ان نأخذ باعتبارنا اولا الطابع العرضي والخارجي الصرف للموضوعات التي يتصدى لها النشاط الفني بالمعالجة والطريقة التي يعالجها بها . ففي الاعمال التشكيلية للفن الكلاسيكي تتعين العلاقات بين الداخلية الذاتية وبين الخارجي على نحو يتوجب معه ان يكون الخارجي ممثلا لشكل الداخلي الخاص ومتجردا بما هو كذلك من كل استقلال . اما في الفن

الرومانسي ، فان الداخلية منطوية على ذاتها ، والمضمون الشامل للعامل الخارجي ينفذ حرا في أن يسلك السلوك الذي يحلو له وفي أن يحافظ على تفردة وخصوصيته . وبالعكس ، حين تغدو داخلية النفس الذاتية هي الآن الاساسي في التمثل تنتفي كل اهمية لمآلة معرفة ما هو على وجه التدقيق مضمون الواقع الخارجي والعالم الروحي الذي يمكن من خلاله للنفس ان تتظاهر . وعلى هذا تستطيع الداخلية الرومانسية ان تتظاهر في جميع الظروف الممكنة والمتخيلة ، وان تدبر امرها في جميع الحالات والمواقف ، وان ترتكب ما لا يقع تحت عد من الاخطاء ، وان تتورط في تعقيدات لامتناهية ، وان تتسبب في منازعات وان توفر لنفسها تلبيات من كل نوع ولون ، على اعتبار ان ما تبحث عنه ليس مضمونا موضوعيا وقيما في ذاته ، وانما انعكاسها الخاص ، كائنة ما كانت المرأة التي ترد اليها . ولهذا يمكن لكل شيء ان يحتل له مكانا في التمثل الرومانسي ، كبيرا كان ام صغيرا ، مهما ام تافها ، اخلاقيا ام لاخلاقيا وشريرا ؛ وكلما تدنيو (١٢) الفن ان جاز التعبير ، غاص اكثر فأكثر فسي تناهي العالم ، وكلما ازداد تعلقا به وتشبثا ، اسبغ عليه المزيد من القيمة ، وذلك ما دام الفنان يتماهى مع الاشياء بقدر ما يمثلها وكما يمثلها . هكذا نرى أبطال شكسبير ، الذي يصور الاعمال في علاقاتها الأكثر تناهيا، يهدرون طاقاتهم في اعمال منفردة ومشتتة، كما نرى اسمى الاهتمامات واهمها شأنا تتلبس والاهتمامات التافهة والعديمة الشأن قيمة واحدة . ففي هملت يمثل الحرس جنبا الى جنب مع رجال الحاشية ؛ وفي روميو وجوليت يظهر الخدم الى جانب العاشقين ؛ وفي مسرحيات اخرى يظهر ، علاوة

على ذلك ، مهرجان ومتسولون ؛ ويدور الكلام فيها عن شتى  
سفايف الحياة الجارية ، وعن المطاعم الحقة وسائقي العربات  
والمباول والبرافيت ؛ تماما كما ان ميلاد المسيح ونادية المسوك  
المجوس شعائر العبادة له يقتربان بالضرورة ، في الدائرة الدينية  
للفن الرومانسي ، بمثل جاموس وعمار واصطبل مفروش  
بالقش . وبوسنا ، لو شئنا ، ان نسوق امثلة اخرى لا تحصى  
على تنبيل الفن هذا للاشياء المبتدلة والخفيضة الشأن .

في قلب عرضية المواضيع هذه - المواضيع التي تفيد جزئيا  
في توفير جو محيط لمضمون يتسم ببعض الاهمية والتي تمثل  
جزئيا لادائها - نقول : في قلب هذه العرضية يتم تحلل الفن  
الرومانسي الذي تكلمنا عنه . فمن جهة اولى ، بالفعل ، يمثل  
الواقع في ما يشكل ، من وجهة نظر المثال ، موضوعيته الشعرية ،  
ويعرض مضمون الحياة اليومية نفسه للانظار لا بجانبه الجوهرى  
ذي الصلة بالالهي والاخلاقي ، بل بوصفه عرضة لشئى ضروب  
التقلبات واللبلى والتقدم . ومن الجهة الثانية ، فان الذاتية التي  
تسمى ، بموافها وتصوراتها ، وبما هو متاح لها من حقوق وقوة  
بحكم رهاقتها ونباقتها ، الى السيطرة على الواقع بمجمله ، والتي  
لا تدر شيئا من العلاقات القائمة والقيم المتواضع عليها ، والتي لا  
يخامرها شعور بالرضى الا بعد ان يتلبس كل ما تخضعه لهذه  
المعالجة الشكل ويحتل المكان للذين تعينهما له الآراء والنزوات  
والمبقرية الذاتية ، اقول : ان هذه الذاتية هي عينها التسيي  
تتكشف عن انها قابلة للتجزئة في ذاتها وتضع نفسها في هذا  
المظهر في تناول الادراك والحساسية .

سيكون علينا بالتالي ان نتكلم فيما يلي ، اولاً ، عن ميسدا  
الاعمال الفنية الكثيرة التي تقترب ، في تمثيلها للراهنية الجارية  
والواقع الخارجى ، مما اصطلاح على تسميته بمحاكاة الطبيعة .  
وستتكم ثانيا من التفكه اللدائي الذي يلعب دورا مهما في  
الفن الحديث ، وبشكل بوجه خاص السمة المميزة لعدد كبير من

الاعمال الشعرية .

اخيرا يبقى علينا ان نبين ثالثا كيف والى اي حد ما يسزال  
الفن قادرا على ممارسة نشاطه في ايامنا هذه .

## ١ - المحاكاة الذاتية للاواقع الخارجي

ان عدد المواضيع المدرجة في هذه الدائرة يطول الى ما  
لا نهاية ، بالنظر الى ان مضمون الفن المحاكي ليس ما هو لازم في  
ذاته وما يكون بالتالي حبيس حدود معلومة ، وانما الواقع مع كل  
عرضية الاشكال والعلاقات ، والطبيعة بتشكيلاتها المديسة  
والمتنوعة ، ومساعي الانسان اليومية ، الخاضعة للضرورات  
الطبيعية والمتوجة بتلبات متواضعة ، والمتحسدة بالمعدات  
والمواقف والنشاطات التي يكمن مصدرها في حياة الاسرة وفي  
الالتزامات المدنية ، وبالاختصار ، كل الجانب المتقلب ، المتحول،  
المتغير من لاتناهي العالم الموضوعي . وهكذا يتم انتاج أعمال  
ليست قريبة الصلة فحسب بالفن الوصفي ، كما هو شأن الاعمال  
الفنية الرومانسية في غالب الاحايين ، بل اعمال هي بحد ذاتها  
لوحات ورسوم وصفية بحصر معنى الكلمة ، وهذا سواء افسى  
فن النحت ام في الرسم والادوصاف الشعرية . وبعبارة  
اخرى ، ان الاعمال التي تطلعننا هنا اعمال تمثل العودة الى  
الطبيعة ، والتوجه المقصود والتمتع نحو العرضية ، نحو الوجود  
المباشر ، النثري ، المتجرد من الجمال الذاتي .  
من حقنا اذن ان نتساءل عما اذا كانت اعمال كهذه تيقسى  
مستاهلة لوصفها بأنها أعمال فنية حقيقية . والحق ان ابداعات  
الفن المحاكي هذه ستبدو لنا بخسة القيمة اذا ما نظرنا اليها على

ضوء مفهوم المثال ، كما كنا حددناه أعلاه ، أي المثال الذي يشتمل الفن بمقتضاه ، من جهة أولى ، على مضمون لازم ودائم ، ومن الجهة الثانية على شكل مطابق لهذا المضمون . بيد أن الفسـن ينطوي أيضا على عنصر آخر له أهميته الكبرى ، وبخاصة في الموضوع الذي نحن بصدده : التصور الدائى والتنفيذ الشخصى للعمل الفنى ، ودور الموهبة الفردية التى لا تسمح بأن تخب عن ناظرها ، حتى فى وسط العرضية المسرفة ، الحياة الجوهرية للطبيعة وتظاهرات الروح ، والتى تقدر أيضا على أن ترفع ، بالاستناد الى هذه الحقيقة المستشفة والمدركة تلقفا ، ما يبدو تافها فى ذاته ، وهذا بفضل موهبة تنفيذية قيمة بأن تنتزع أعجابنا انتزاعا . وإلى ذلك ينضاف أيضا التعاطف الحى الذى تتعامل به نفس الفنان وروحه مع هذه المواضيع ، كما هى كائنة عليه فى شكلها وظاهريتها الخارجية ، وكما يضمها بالتالى فى متناول الإدراك بعد أن يث فيها الحياة على نحو ما ذكرنا . تلكم هى الأسباب الرئيسية التى تنهانا عن أن نضن باطلاق صفة الفن على هذا النوع من النتاج .

وإذا انتقلنا الآن الى صعيد الفنون الخاصة ، وجدنا أن الرسم والشعر ، بصورة رئيسية ، هما اللذان اخذا على عاتقهما تمثيل هذه المواضيع . إذ أن ما يشكل هنا شكل التمثيل هو ، من جهة أولى ، الخصوصى فى ذاته ، من حيث هو مضمون ، ومن الجهة الثانية الفردية . هذه الفردية التى هى بكل تأكيد عرضية ، ولكن غير قابلة للانفصال عن المجموع التراكمية وإياه . أما الهندسة المعمارية والنحت والموسيقى فلا تصلح لأداء مثل هذه المهمة . فى مقدور الشعر أن يستخدم الحياة البيتية ، القائمة على أساس جوهرى من الاستقامة والحكمة العملية والأخلاق الدارجة ، بتعقيدات البورجوازية العادية ، وأن يقبس مشاهدتها ووجوهها



من الطبقات الدنيا والمتوسطة . فلدى الفرنسيين كان ديبدو (١٢) ،  
بوجه خاص ، هو الذي نادى بالتزام الطبيعي في الفن ، اي  
بتصوير الواقع . وان يكن غوته وشيلر في ألمانيا قد سلكا في  
شبابهما الدرب عينه ، فقد فهما الطبيعي فهما اسمي ، كما سميا  
الى ان يستخلصا من الطبيعي بالذات ومن الخصوصي مضمونا  
اعمق وان يكتشفا فيه منازعات اكثر جوهرية وذات اهمية اكثر  
عمومية ؛ وهذا بينما عكف كوتزيو وإفلاند Iffland ، اولهما  
بسرعة سطحية في التصميم والتنفيذ ، وثانيهما بدقة اكثر جدية  
ولكن من دون ان يرتفع فوق الاخلاق البورجوازية الصغيرة ، على  
تصوير الحياة اليومية في عصرهما بتفاصيلها للنثرية ، دونما  
مبالاة بالشعر . وبالفعل ، كان الفن لحقبة مدبدة من الزمن شيئا  
اجنبيا بالنسبة الينا ، مستوردا من الخارج ، لا رابط يربطه بترابنا  
وروحنا القومي . والحال ان هذا التوجه نحو الواقع القائم كان  
يستجيب للحاجة الى اعطاء الفن مضمونا محايثا ، اليقا ، وبعبارة  
اخرى الحياة القومية للشاعر نفسه وللجمهور . وهذه الحاجة الى  
حمل الفن على تمثيل مضامين هي حقاً وفعلًا مضامين المائنة ،  
والى تحويله الى فن قومي ، حتى ولو لقاء التشحية بالجمال  
والمثالية ، نقول ان هذه الحاجة هي التي ادت الى ولادة التيار  
الواقعي النزعة الذي نتحدث عنه . وقد ازدهرت شعوب اخرى  
هذا الشكل من الفن او لم تشرع الا في زمن متأخر جدا بالاهتمام

---

١٢ - دنيس ديبدو : كاتب وفيلسوف فرنسي (١٧١٢ - ١٧٨٤) ، تولى  
توجيه تحرير «الموسوعة» وله دراسات دراسية من الصبيان وروايات (جسك  
القدرى ومعلمه ، وابن اخي رادو) ، ومسرحيات طبق فيها مبدأ الدراما  
البورجوازية (الابن الاشرعي ، رب الاسرة) ، وله مقالات في النقد الفني  
(المالونات) ، وكان من اعظم مروجي الأفكار الفلسفية في القرن الثامن عشر.

بهذه الموضوعات المستقاة من الحياة الدارجة واليومية .  
يبد أن هذا الشكل الفني يمكن أن يتمخض عن ابداعات  
مرموقة ، وحسبنا أن نذكر بهذا الصدد الرسم الشعبي الفلمنكي .  
وكانت قد سنتحت لي الفرصة ، في القسم الاول من هذا  
المؤلف (١٤) ، في معرض محاولتي تعريف المثال ، كيما أبين مما  
يتألف الاساس الجوهري لهذا الرسم وما المصدر الذي به يرتبط .  
فالفرح الذي كان الهولنديون يقبسونه من معين الحياة ، بل حتى  
من معين تظاهراتها العادية والمنعملة الاهمية ، يكمن مصدره في  
كونهم قد اضطروا الى أن يأخذوا بالصراع المرير وبالجهد الجهد  
ما تقدمه الطبيعة للشعوب الاخرى بلا صراع ولا جهد (١٥) ؛  
وبالنظر الى المجال المحدود الذي كان متاحا لهم ، فقد كانوا  
مرغمين على السهر على اتفه الاشياء ، وعلى عزو قيمة الى ما كان  
عديم القيمة في نظر غيرهم من الشعوب . وقد كانوا ، فضلا عن  
ذلك ، شعبا من الصيادين والملاحين والبورجوازيين والفلاحين ،  
ينحصر نشاطهم كله باستخلاص كل ما يمكن أن يبدو لهم نافعا او  
ضروريا من كل صنوف الاشياء ، من أصفرها الى أكبرها شأنًا  
بلا استثناء . وكانوا بروتستانتيين دينًا ، وهذه واقعة بالغة  
الاهمية على اعتبار أن البروتستانتية هي الديانة الوحيدة التي لا  
تفصل أتباعها عن نثر الحياة والتي تسمح لهذه الأخيرة بأن تفرض  
منطقها بكل حرية وبصورة مستقلة عن كل اعتبار ديني . وفي  
شروط غير هذه الشروط ما كان ليخطر ببال أي شعب آخر أن  
يبدع اعمالا فنية وأن يجعل مضمونها مواضيع عادية ومبتدلة في  
الظاهر كتلك التي تظهر في لوحاتهم . وبالرغم من تعلق الهولنديين  
بالاهتمامات المادية ، لا نستطيع أن نقول أن الحياة التي عاشوها

١٤ - راجع «فكرة الجمال» ، الجزء الاول ، ص ١١٥ - ١١٧ . -

١٥ - يشير هينل هنا الى واقعة اضطراب سكان البلدان الواطئة الى  
حماية اراضيهم من هجمات البحر باقاعة سلسلة من السدود عليها . -

كانت حياة وضيفة وذات آفاق روحية محدودة ؛ بل الامر على النقيض من ذلك ؛ فقد اصلحوا بانفسهم كنيستهم ، وقهروا الاستبداد الديني ، وكذلك قوة اسبانيا وعظمتها السياسيتين ، وافلحوا في التسامي ، بنشاطهم وحبهم للعمل وشجاعتهم وروحهم الاقتصادية وتباهيهم بالحرية التي انتزعوها بجهودهم الذاتية ، الى حال من الرفاه والفنى والثقة بالنفس والتفاؤل صورت لهم اسفنة تفاصيل للحياة اليومية وأكثرها ابتذالا فسي صورة مغربة . ذلكم هو تبرير المضمون الذي وقع اختيارهم عليه لاثارهم الفنية .

من المؤكد ان هذه المواضيع لا يمكن ان تفوز بكامل رضى الاشخاص المحبوبين بحسب فني عميق والذي يبحثون في العمل الفني عن مضمون حقيقة اسمى وأكثر تعاليا . لكن ان تكن هذه الاعمال الفنية لا ترضي النفس والروح ، فان المتعة التي تساور من يتأملها عن كتب متعة فعلية ، اذ ان ما يبهجنا وما بهز مشاعرنا فيها هو الفن الذي صورت به تلك المواضيع والذي نقلها به الفنانون الى القماش . وبالفعل ، لو اردنا ان نعرف ما كنه فن الرسم ، فخير ما نفعله ان نقلب الطرف في تلك اللوحات الصغيرة ، وعندئذ لن يكون امامنا مهرب من ان نقول بصدد هذا الرسام او ذاك انه يعرف كيف يرسم . ان الفنان لا يستهدف ان يعطينا ، من خلال عمله ، فكرة عن الموضوع الذي يقدمه لنا . ونحن لسنا بحاجة الى تقليب النظر في تلك اللوحات لنعرف ما العنب والزهر والوعل والشجر والكتبان والبحر والشمس والسماء وزخارف ادوات الحياة اليومية والخيال والمحاربون والفلاحون ؛ كما اننا نعرف ما التدخين وما قلع الاسنان ؛ والمشاهد البيئية من كل لون ونوع مألوفة لدينا الى اقصى حد . وعليه ، ليس المضمون الواقعي لتلك اللوحات هو ما يفتننا وبأسرنا ، وانما ظاهرها المواضيع ، بصرف النظر عن استعمالها ومآلها الفعلي . فبواسطة الجمال تثبت هذا الظاهر كما هو ، وما قوام الفن الا القدرة التي

يعرف الفنان كيف يعثل بها الاسرار التي ينطوي عليها ظاهر الظواهر الخارجية ، منظورا اليها لذاتها . بل ما قوام الفن الا الامساك بالسلمات المؤقتة والمعبرة والمتقلبة للعالم ولحياته الخاصة بهدف تثبيتها واعطائها صفة الديمومة . والحال ان الشجرة والمشهد الطبيعي هما بحد ذاتهما موضوعان ثابتان ، مستقران ، دائمان . اما الامساك بلعمان معدن ، برونق عنقود متور من العنب ، بالق القمر والشمس ، بابتسامة ، بتظاهر انفعال سريع ، بخلجة ، بوقفة ، بإدارة هائلة ، وبالاختصار ، كل ما هو عابر عارض زائل ، وتشبيته في كل طلاوته ونضارته ، في كل عفويته الحية ، فذلك هي المهمة الشاقة التي يتصدى لها ويؤديها على امثل وجه الفن الذي نحن بصدد الحديث عنه . وان يكن الجوهري هو ما يعبر عنه الفن الكلاسيكي بصورة رئيسية في مثاله ، فان الفن الفلمنكي يصور لنا الطبيعة في حالة تبدل دائم ، فسي تظاهراتها السريعة واللحظية : جريان نهر ، سيلان مسقط مائي ، امواج بحر مزبد ، حياة ودیعة وسط لمان الكؤوس والاطباق ، النخ ، المظهر الخارجي للواقع الروحي المرصود في مواقفه الاكثر تنوعا ، وعلى سبيل المثال امرأة تسلك تحت النور خيلا في ابرة ، استراحة قطاع طريق وهم في اوضاعهم الآتية ، لحظية حركة تختفي ما ان تظهر ، ضحكة فلاح وقهقهته ، وكلها موضوعات دلت فان اوستاد (١٦) وتينيه (١٧) وستين (١٨) في تمثيلها على

١٦ - أدريان فان اوستاد : رسام هولندي (١٦١٠ - ١٦٨٤) ، له لوحات من الحياة المنزلية ، واخوه اسحق فان اوستاد (١٦٢١ - ١٦٤٩) وقد تلمس النوع الفني ذاته . -

١٧ - دافيد تينيه الاب (١٥٨٢-١٦٤٩) ودافيد تينيه الابن (١٦١٠-١٦٩٠) : رسامان فلمنكيان برما في رسم المشاهد الشعبية الفلمنكية . -

١٨ - يان ستين : رسام هولندي (١٦٢٦ - ١٦٧٩) ، رسم مشاهد من الحياة الشعبية . -

استاذية لا تضاهي . انه انتصار الفن على الجانب المتقادم والفاني من الحياة والطبيعة ، انتصار يتجاوز التأثير الذي يمارسه الجوهري على المرضي والعابر ، بل يجعلنا نشك في هذا التأثير . ان الفن ، الذي يتخذ مضمونا له ظاهرا للمواضيع مثلما هو ويعمل على تثبيته ان جاز القول ، لا يتوقف عند هذا الحد . فعلاوة على المواضيع ، تصبح وسائل التمثيل هي ذاتها غاية في ذاتها ، بحيث ان المهارة الذاتية في معالجة الوسائل التي يستخدمها الفن تفدو هي ذاتها موضوعا للأعمال الفنية . وقد سبق للهولانديين المتقدمين انبحروا في دراسة الجانب الفيزيائي من الاوان ؛ وكان فان آيك (١٩) وميلينغ وسكوريل (٢٠) يعرفون بريق الذهب والفضة ، والقي الاحجار الكريمة والحري والخمل والفرو الخ ، ويعرفون كيف يعيدون انتاجهما بحيث يعطيان وهم الواقع . والحال ان هذه العملية في الحصول على المفاعيل الاسرة للنظر بواسطة سحر اللون ، واسرار روعتها الفاتنة هي التي تكتسب هذه المرة قيمة في ذاتها . وكما ان الروح الذي يفكر ويعقل يعيد انتاج العالم بواسطة تمثلات وافكار ، كذلك يفدو الهدف الرئيسي الان اعادة انتاج الخارجي ذاتيا ، بصرف النظر عن الموضوع ، بواسطة العناصر الحسية المتمثلة في اللون والتنوير . فلكننا امام موسيقى موضوعية ، امام صوتية لونية . وشان اللون هنا كشان الموسيقى حيث لا يعني الصوت المنفرد شيئا بحد ذاته ولا يكتسب مدلولالا في علاقاته باصوات اخرى ، سواء اكانت هذه العلاقات علاقات تعارض ام توافق ، اندماج ام

---

١٩ - يان فان آيك : رسام فلنكي (نحو ١٣٩٠ - ١٤٤١) ، من رواد الفن

الفننكي الكبار . -

٢٠ - يان سكوريل : رسام هولندي من القرن السادس عشر . -

انتقال . وعندما نمنع النظر عن كذب في لون يلعب كالذهب ، ويتلألأ كضفيرة منورة ، لا نتيبن سوى شدات وتقاط ضاربة الى البياض والصفار ، ومساحات ملونة . واللون المنفرد لا يشع بهذا الاق ، ولكنه بالتشارك مع الوان اخرى فقط يمكنه ان يؤتي مثل هذا الاق وهذه الانعكاسات الضوئية . فكل بقعة لونية ، في اطلس تربروغ (٢١) على سبيل المثال ، رمادية كامدة ، ضاربة بقدر او بآخر الى البياض او الزرق او الصفار، لكن حينما ننظر اليها من مسافة ما ومن خلال علاقاتها بالبقع الاخرى ، يطالعنا اليرسق الجميل والناعم الذي يتطابق ويريق نسيج الاطلس الفعلي . وكذلك الحال مع المخمل ، والترارؤات الضوئية ، ولون السحب، وبالاختصار ، كل ما يظهر في اللوحة . وليس انعكاس الحساسية هو ما يسمى هنا ، كما عند تصوير المشاهد الطبيعية على سبيل المثال ، الى تظهير نفسه ، وانما فقط المهارة الذاتية التي تتظاهر بهذه الطريقة الموضوعية بوصفها مقدرة تمتلكها الوسائل على ان تخلق بذاتها ، بفعلها الحي وحده ، موضوعية ما .

هكذا يطرا تحول معين على الاهتمام بالمواضيع ، بمعنى ان الفنان ، بدلا من ان يجعل وكده انتاج اثر مكتمل ومكتف بذاته ، يسعى الى اظهار ذاتيته الباهرة والى التدليل على موهبته المنقطعة النظير . لكن الفن ، ما ان يزج النقاب عن هذه الذاتية ، اذ يطبقها لا على وسائل التمتين الخارجية ، بسبل على المضمون بالذات ، حتى يسقط تحت سلطان النزوة والفكاهة .

---

٢١ - جيرار تربروغ : رسام هولندي (١٦١٧ - ١٦٨١) . اخص باللون

## ب - الفكاهة الذاتية

في الفكاهة يمثل شخص الفنان في قسّماته الخصوصية والمعيشة على حد سواء ، بحيث يكون بيت القصيد في هذا الشكل من الفن هو في المقام الاول مدى خفة روح الفنان . وليس هدف الفنان من الفكاهة ان يعطي شكلا فنيا وناجزا لمضمون موضوعي متكون سلفا في معالنه الرئيسية ، بمقتضى خواص ملازمة له ، بل يقحم نفسه ان جاز القول على الموضوع ويجعل الهدف الاول لنشاطه ان يفرّق وان يفكك ، عن طريق ابتداعات ذاتية ونكات لامتوقعة وافكار براقه ، كل ما ينزع الى ان يتوضع ويتلبس شكلا عينيا وثابتا . وعلى هذا النحو يجرّد المضمون الموضوعي من كل استقلاله ، ويلغى في الوقت نفسه التلاحم المستقر للشكل النابع من ذات الشيء ؛ وبذلك يقدو التمثيل لعبا بالاشياء ، تشويها وقلبا للموضوعات ، تنقيلا ومصالبلة للافكار والمواقف ، وهذا ما يتيح للفنان ان يعبر عن كونه لا يقيم كبير وزن لا للموضوع ولا لذاته .

والخطأ الذي يقترفه الفنان هنا اعتقاده بأنه من اليسر عليه ان يتفكه ويتهمك على ذاته وعلى الواقع الخارجي ، فيلجأ في كثير من الاحيان الى الشكل الهزلي ، ولكن قد يحدث في احوال كثيرة ايضا ان تسقط الفكاهة في التسطيع ، وذلك اذا ما أسلس الفنان قياده لسخريته وتنكياته ، فجمع عن قصد بين الاشياء الأكثر تنافرا واطال الى ما لا نهاية في المقاربات ، مهما تكن في الاصل واهية . وتبدي بعض الشعوب قدرا اكبر من التقبل لهذه الاشكال من الفكاهة ، بينما تبدي شعوب أخرى قدرا اكبر من التحفظ وعدم الاستساغة . فلدى الفرنسيين لا تحظى الفكاهة بنجاح كبير ، بينما تصيب عندنا قدرا اكبر من الرواج ، ونحن اكثر تقبلا لفرائبها وشواذها . فجان بول ، على سبيل المثال ،

كاتب هازل يتمتع عندنا بمكانة كبيرة ، ولكنه يتجاوز سائر الآخرين بما يظهره من تفنن في الجمع بين أشياء هي موضوعيا أكثر الأشياء تباعدا بعضها عن بعض ، وفي إقامة أغرب العلاقات بين مواضيع لا تجمع بينها في الواقع صلة قريبي . والجانب الأقل إثارة للاهتمام في رواياته هو جانب التاريخ والمضمون ومسار الأحداث . أما جانبها الرئيسي فيتمثل في لمعات التفكه الذي لا يستخدم المضمون الا ليمارس عليه نباهته الذاتية . وعن طريق هذه المقاربة وهذا الربط بين موضوعات مستقاة من شتى أنحاء العالم ومن مختلف مضامير الواقع ، يبدو على الكاتب الهازل وكأنه يتراجع نحو الرمزي ، حيث يفصل أيضا المدلول والشكل واحدهما عن الآخر ، ولكن منع فارق واحد وهو ان ذاتية الشاعر هي التي تمارس هذه المرة سلطانها على المادة وعلى المدلول على حد سواء ، عن طريق المقاربة بينهما على نحو غريب ولامتوقع . بيد ان التتابع الذي لا ينقطع له خيط لتلك النكات والمعمات والنوادر لا يلبث ان يتعب القارئ ، وعلى الاخص حينما يندى الى تمثّل التركيبات التي كثيرا ما تكون شديدة الغموض والإلفاظ والتي بدرت الى مخيلة الشاعر على نحو عرضي . ولدى جان - بول بوجه خاص تلقى هذا التعاقب من المجازات والمعمات والفكاهات والمقارنات ، التي تلقى كل واحدة منها سابقتها ، والتي لا يصير فيها شيء ، بل كل شيء يتبخّر ويتلاشى . لكن ما يكون مكتوبا عليه ان يفكك لا بد ان يكون أولا قد تفتح ، كما لا بد ان يكون قد أعد وهيء للتفكيك . ومن جهة أخرى ، وحينما يكون الشخص مفتقرا الى مكنون نفسي مستقر ، وحينما لا ترتكز شخصيته الى أساس موضوعي متين بما فيه الكفاية ، يمكن ان تنحط الفكاهة بسهولة الى حساسية زائفة وعاطفية مفرطة ، وهذا ما يقدم لنا مثالا عليه جان - بول أيضا .

ان التفكه الحقيقي ، الذي يرغب فسي تحاشي هـلـه الاستطلاات والمبالغات ، لا يتفق الا مع عمق عظيم وغنى في الروح



لأنهما وحدهما اللذان يمكن أن يتحيا له أن يصور ما ليس له إلا ظاهر ذاتي على أنه تعبير عن الواقعي ، وأن يبرز للعيان ما هو جوهري في عرضية هذه الظواهر من خلال اللغات الدهنية والنكات . وعلى الشاعر عندما يتعاطى التفكك أن يحذو حذو شتيرن (٢٢) وهيبيل ، فلا يسرف ولا يفالي ، بل يعتمد نهجاً خفياً ، غير ظاهر ، وسيكون تفككه أعمق فوراً كلما ابتعد عن التكلف فيه وتوسل إليه العفوية والتلقائية . وبما أن قوام التفكك تفاصيل تنبجس ويقترن بعضها ببعضها الآخر دونما نظام ، فلا بد أن يكون رابطها الحميم عميقاً وأن يكون لها بمثابة مُحَرِّقٍ مضيء ينيرها بنور مشترك .

هكذا نصل إلى نهاية الفن الرومانسي ، إلى عتبة الفسح الحديث الذي يسعنا تعريف اتجاهه العام بأنه الفن الذي تكف فيه ذاتية الفنان عن الرضوخ للشروط المحددة لهذا المضمون أو ذاك ولهذا الشكل أو ذاك ، لتكون هي المهيمنة على كل منهما ، مع احتفاظها بكامل حريتها في الاختيار والانتاج .

### ج - نهاية الفن الرومانسي

كانت قاعدة الفن ، كما درسناه حتى الآن ، اتحاد المدلول والشكل واتحاد ذاتية الفنان ومضمونه وأثره على حد سواء . ودرجة اتحاد المضمون ونمط تمثيله هذا ، درجة تطابق الشكل والمضمون هي التي بدا لنا أنها تشكل المعيار الجوهري الذي

---

٢٢ - لورنس شتيرن : كاتب انكليزي من مواليد ايرلندا (١٧١٣ - ١٧٦٨) مؤلف «حياة وآراء تريتيرام شاندي» و«الرحلة الماطية» ، وهو من مشاهير الكتاب المتدبرين ، واسلوبه فائق السلاسة . -

يفترض بأحكامنا على الأعمال الفنية ان تستلهمه .

انطلاقا من وجهات النظر هذه وجدنا ان الروح ما كان حرا في ذاته بعد في طور بدايات الفن ، وبخاصة في الشرق ؛ فقد طلب المطلق في عالم الطبيعة وتصور الطبيعي بالتالي على انه ذو طابع إلهي . وفي طور لاحق مثل الفن الكلاسيكي الالهة الاغريقية في الشكل الانساني - وكان هذا الشكل ما يزال يشكل صلة وصلها بالطبيعة - ولكنه جعلها تحلق فوق الاهتمامات البشرية ، وأظهرها وكأنها مشرقة بالروح ، مضئبة به . بيد ان الفسفن الرومانسي هو الذي تصور الروح داخلية عميقة خالصة ؛ وبعد ان أنكر كل قيمة على الجسد وعلى الواقع الخارجي وعلى العالم الميني ، رغم انها تشكل الوسط الذي لا غنى عنه لتظاهر الروح والمطلق ، انتهى به الامر الى تبني موقف أكثر تساهلا وأكثر ايجابية تجاهها .

. ان تصورات العالم هذه ، التي تلهم الديانات وتكون الروح الجوهري للشعوب والمصور ، تجد تمثيلها أيضا في الفن وفي سائر ميادين الحياة . وكما ان مهمة كل انسان ، بوصفه ابن عصره ، ان يعبر في أنشطته كافة ، دينيا او فنيا او سياسيا او علميا ، عن المضمون الاساسي والشكل الضروري لعصره ، كذلك فان رسالة الفن ان يعبر بطريقته الخاصة ، اي في شكل فني ، عن روح الشعب . فما دام الفنان واثق الصلة بديانة شعبه وعصره ويتصورهما للعالم ، وما دام يؤمن بهما راسخ الايمان ، فلا بد ان يعالج بجدية عميقة هذا المضمون وتمثيله ، بمعنى ان هذا المضمون يمثل لوعيه على انه هو الامتناهي وهو الحق، وعلى انه جزء لا يتجزأ من ذاتيته الاعمق غورا ، بينما يؤلف الشكل الذي يتظهر به في نظره، هو كفنانه، الوسيلة الاولى، اللازمة ، العليا ، لوضع المطلق وروح الاشياء في متناول الادراك . وهذا المضمون المحايث لذاتيته هو الذي يملئ عليه نمطا بمينه من انماط التمثيل، فيقمنه على ما عداه من سائر الانماط . وبالفعل ، ان الفنان

يحمل في داخل ذاته هذا المضمون وشكله ؛ فهما يشكلان ماهية شخصيته بالذات ، ماهية الأشياء المتخيلة او المتكررة من قبله ؛ مضمون وشكل غير قابلين للانفصال عنه ، ولولاهما لما كان ما هو كائن عليه . ولا يبقى عليه الا ان يوضع هذه الماهية ، ان يجسدها عيانيا ، وان يظهرها في شكل حي . عندئذ فقط يمكن القول عن فنان من الفنانين انه موحى اليه من المضمون الذي يحمله في ذاته ومن الشكل الذي يستدعيه هذا المضمون . فإبداعاته ، بدل ان تكون اعتباطية ، يكمن مصدرها فيه هو ، ومنه تنبجس ، من تلك الارض الجوهرية ، من ذلك المقاع الذي لا يعرف مضمونه طعما للراحة ما دام الفنان لما يعطه شكلا فرديا ، مطابقا لمفهومه . وبالمقابل ، حين نريد نحن المحدثين ان نمثل إلها اغريقيا او ، نظير البروتستانتين في ايماننا ، السيدة العذراء ، إما نحنا وإما رسما ، يتعلم علينا ان نعالج هذه الموضوعات بجدية حقيقية . فالإيمان الصميم هو ما يتقصنا ، وان لم يكن من الضروري ان يكون الفنان على الدوام من اتقى الاتقياء حتى في عصور الإيمان المستعر . وكل ما بوسعنا وما ينبغي علينا ان نطلبه هو ان يكون المضمون هو الجوهرى بالنسبة الى الفنان ، وان يتصوره نسي وعيه على انه هو الحقيقة الاعمق ، وان يجد فيه المؤثر الـسى الطريقة الضرورية التي ينبغي تمثيله بها . وبالفعل ، ان الفنان يتصرف اثناء انتاجه تصرف كائن من كائنات الطبيعة ، فبراعته موهبة طبيعية ، ونشاطه ليس نشاط ملكة الفهم الخالصة ، الحرة في معالجة المضمون بإخضاعه لقوانين الفكر المحض ، بل على العكس : فالفنان ، الذي يبقى مشدودا الى الطبيعة بأواصر كثيرة ، يندمج في الموضوع ، يؤمن به ، بعده مطابقا في الهوية لانه ، بل لانه الأكثر حميمية . وينجم من ذلك اندراج الموضوع في عداد ذاتية الفنان ، وانثاق العمل الفني بما هو كذلك من داخلية العبقرية وفاعليتها اللتين لم يضب شيء من وقدهما ، وباتي الانتاج ناضجا مكتملا ، لا اثر فيه للتردد ، محافظا على كل

قوة التصميم . ذلكم هو الشرط الاساسي للفن ، باتم معاني الكلمة .

لكن بالنظر الى المكانة التي اضطررنا الى ان نخص بها الفن في مختلف اطوار تطوره ، فان ذلك الشرط لم يجبر التقيد به دوماً وابدأ . ومع ذلك فاننا نخطئ فيما لو راينا في ذلك محض مصيبة عارضة مني بها الفن من الخارج ، إما بحكس صروف الدهر ، وإما بفعل نوازع ثرية ، وإما نتيجة لعدم الاهتمام ؛ وإنما المسألة مسألة نتيجة لتطور الفن ذاته ، هذا الفن الذي كلما ظهر المضامين المحايثة وكلما تقدم على طريق هذا التظهر ، تحرر شيئاً فشيئاً من المضامين التي يمثلها . وحين يفدو موضوع من المواضيع في تناول الادراك الحسي ، عن طريق الفن او الفكر ، بل حين يفدو في تناوله الى حد يستنفد معه مضمونه ويمسي كل شيء خارجياً ولا يتبقى شيء غامض او داخلي ، فعندئذ يتلاشى الاهتمام المطلق بذلك الموضوع ، لان الاهتمام لا يواكب الا النشاط الغض والعقوي . والمواضيع لا تهز وتر الروح الا ما دامت تحتفظ بجانب غامض غير مجهور به ، اي ما دام المضمون يؤلف جزءاً لا يتجزأ من الانا . لكن ما ان يظهر الفن التصورات الاساسية المتضمنة في مفهومه ، وكذلك مجمل المضامين الداخلة في عداد هذه التصورات ، حتى يتعتق من إسار هذه المضامين الخاصة بعصر بعينه وشعب بعينه ، ثم لا تلبث ان تبرز الحاجة الى العودة الى هذه المضامين كنتيجة للحاجة الى تبني موقف معارض للمضمون الذي ظل سائداً الى ذلك الحين ؛ هكذا تبني ارسطوفانس في اليونان هذا الموقف ازاء عصره ، كما تبناه لوقيانوس (٣٣) ازاء الماضي الاغريقي كله ؛ أما في إيطاليا وإسبانيا ،

٢٣ - لوقيانوس الشميشلي : كاتب اغريقي من مواليد قرية شميشلي بسورية (نحو ١٢٥ - ١٩٢) ، له «حواد الاموات» و«مجلس الآلهة» ، سخر من التقاليد والآراء السائدة .

عند أفول العصر الوسيط ، فقد شرع أريوستو وسرفانتس يوقوف  
موقف معارضة من الفروسية .

هكذا تبرز ، في قلب العصر الذي ينتمي اليه الفنان ، مع  
تصوره ومضمون هذا التصور ونمط تمثيله ، حركة معارضة لم  
تكتسب أهمية خاصة الا في الازمنة الحديثة . ففي ايامنا هذه ،  
ولدى جميع الشعوب ، استولت على الفنانين عادة التفكير والروح  
النقدي — ولدينا نحن الالمان حرية الفكر — وجعلتهم يضربون صفحا،  
ان جاز التعبير ، عن كل قاعدة في اختيارهم موضوعات انتاجهم  
واشكاله ، وهذا بعد ان جربوا جميع الاشكال الخصوصية للفن  
الرومانسي . وقد اضحى التعلق بمضمون خاص ونمط تعبيري  
ذي صلة بهذا المضمون امرا من امور الماضي بالنسبة الى الفنان  
الحديث ، كما امسى الفن نفسه اداة حرة يستطيع تطبيقها ،  
بحسب موهبته التقنية ، على اي مضمون كان ، كائنه ما كانت  
طبيعته . وعلى هذا النحو يرتفع الرسام فوق الاشكال والصور  
الشائعة ، ويصير يتطور بحرية من دون ان يكتسرت بالمضامين  
والتصورات التي كانت تفرض نفسها فيما سبق على وعيه  
باعتبارها مقدسة وازلية . فما من مضمون وما من شكل محايثان  
بعد الان لداخلية الفنان ، لطبيعته ، لماهيته الجوهرية اللاواعية ،  
وهو لا يؤثر موضوعا على موضوع ، وذلك ما دام لا يخالف القانون  
الشكلي الذي يتطلب ان يكون جميلا وان يصلح للمعالجة الفنية .  
وفي ايامنا هذه لا وجود لموضوع غير مشوب بهذه النسبية؛ وحتى  
ان تجاوزتها بعض الموضوعات ، فان تمثيلها الفني لا يفرض نفسه  
بلزوم مطلق . لهذا يتصرف الفنان ازاء مضمونه وكأنه كاتب  
مسرحي يحرك وينطق اشخاصا آخرين ، هم عنه غريباء . ولكنه  
لا يكف لهذا السبب عن معالجة عمله بكل ما اوتي من عبقرية ، وعن  
نسجه بجوهر ذاته ، ولكنه يفعل ذلك بكيفية عامة وعرضية تعاملا  
اما الفردية الاكثر تخصيصا التي يسبقها عليه فما هي بفرديته ،

وانما يستخدم في هذا التفريد احتياطه من الصور وانماط التعبير التي له بها علم ، والاشكال الفنية السالفة التي يحتفظ بذكرها ، وما سوى ذلك من الاشياء التي لا تعني له شيئا بحد ذاتها والتي لا تكتسب من اهمية الا متى ما بدت له مناسبة اكثر من غيرها لهذا الموضوع او ذاك .

في اغلب الفنون ، وبخاصة في الفنون التشكيلية ، يقتبس الفنان موضوعه من العالم الخارجي ، ويعمل بناء على توصية او طلب ، ومتى ما وجد نفسه امام قصص ومشاهد ورسوم ذنوبية او دينية او امام مبان مقدسة ، لا يبقى عليه الا ان يتساءل عما يوسعه ان يفعل بها . وبالفعل ، ومهما تماهى داخليا مع مضمون بعينه ، يظل هذا المضمون عبارة عن موضوع لا يندرج في عداد مكنونه الوجداني الجوهرى . ولن يجديه فتىلا ان يملك جوهريا ان جاز القول تصورات العالم الخاصة بالازمنة المتصرمة ، كان يعتنق على سبيل المثال الكاثوليكية ، على نحو ما فعل الكثيرون في ايامنا هذه باسم الفن ، بغية تثبيت مشاعرهم وكما يفرضوا حدودا على تمثلاتهم ، كما لو ان ذلك يدخل في باب الضرورة . ان الفنان مطالب بالآلى يسعى الى العيش في وثام مع وجدانه ، وبآلى يجعل همه الاول خلاص نفسه ، لكن على نفسه ، الكبيرة والحررة ، ان تعرف ، حتى قبل ان تتصدى للانتاج ، اين هو موقعها ، وان تكون واثقة من ذاتها ومطمئنة الى ذاتها ؛ والفنان الكبير في ايامنا هذه بحاجة على الاخص الى تفتح حر للروح ، اذ بفضل مثل هذا التفتح تفدو جميع الاحكام المسبقة وجميع الاباطيل والمعتقدات ، التي قد تنزع الى شد وثاقه الى تصورات واشكال محددة ، محض مظاهر وآناء يمكن للروح ان يسيطر عليها ويتحكم بها ، منكرها عليها قيمة الشروط الوطيدة التي لا يجوز المساس بها والتي توجب عليه الخضوع لها ، ومعيدا خلقها ان صح التعبير ، ومجددا تقييمها بإسباغه عليها مضمونا اسمى وأرفع .

على هذا النحو يجد الفنان في متناوله اليوم أي موضوع كان وأي شكل كان ، إذا ما عرف ، بفضل موهبته وعبقريته ، كيف ينتقى من تثبيت شكل فني محدد ما كان له من خيار لحد الآن إلا في الالتزام به .

لننظر الآن في المضامين والأشكال التي تضع نفسها ، بصورة عامة ، في متناول الفن في الطور الذي نحن بصده الان .  
لقد كان هدف الأشكال الفنية العامة الوصول الى الحقيقة المطلقة ، ومن الواجب البحث عن علة تخصصها في التصور المحدد والدقيق لما كان يشكل **الطلق** بالنسبة الى الوهمي ولما كان ينطوي في الوقت نفسه على نمط تظهير هذا **الطلق** . هكذا رأينا ، فيما يتعلق بالفن الرمزي ، انه كان يقبس مضبونه من معين المدلولات الطبيعية ويستمر أشكاله من المواضيع الطبيعية ومن التشخيصات الإنسانية ؛ ورأينا الفن الكلاسيكي يتغنى بالفردية الروحية ، التي تعيش في الحاضر فقط وجسديا ، بينما تهيمن عليها تجريدية ضرورة القدر ؛ ورأينا اخيرا الفن الرومانسي يتغنى بالروحانية عينها ، مع ذاتيتها المحايثة التي يمكن لداخليتها ان تتلبس اي شكل خارجي كان . وفي هذا الشكل الفني الاخير ، كما فسي الشككين السالفين ، يتألف الموضوع الرئيسي للفن من الالهي في ذاته . لكن كان على هذا الالهي ان يتموضع ، ان يتعين ، وبالتالي ان يحتك بالمضمون الدنيوي للذاتية . وفي بادىء الامر جعل مقر لاتناهي الشخصية في الشرف والحب والوفاء ، ثم فسي الفردية الخصوصية ، في الفرد المتعين ، منظورا اليه في تماهيه مع المضمون الخصوصي للوجود الانساني . ثم جاء اخيرا طور التندر الذي فسخ اتحاد الالهي مع هذا المضمون المحدود نوعيا ، وزعزع بل دمر كل التحديدات ، فأرغم من ثم الفن على تجاوز نفسه . لكن كانت عاقبة هذا التجاوز عودة الانسان الى ذاته ، الى عالمه الداخلي ، وبذلك تحرر الفن من كل ارتباط بمنظومة

محدودة من المضامين والتصورات . وصار للفن من الآن فصاعدا شفيح جديد ، يتمثل بالإنساني ، وبعبارة أخرى ، أغوار النفس الإنسانية وذراها ، الإنساني بوجه عام بأفراحه وأتراحه ، وبصوباته وأفعاله ومصائره . وابتداء من الآن صار الفنان يجد مضبونه في ذات نفسه ، فهو الروح الإنساني المحدد نفسه بنفسه ، المتأمل في لآتناهي مشاعره وأوضاعه ، المكتشف هذا اللآتناهي والمختبر إياه ، الروح الإنساني الذي ما بفريب عليه كل ما يمتلج في النفس الإنسانية . وهذا المضبون متجرد ، بما هو كذلك ، من الوضوح الفني، غير أن الابتكار الشخصي هو الذي يهبه وضوحا وينشئ شكله ، ولكن من دون أن يستبعد أي اهتمام آخر ، وذلك على اعتبار أن الفن ما عاد مطالبا بأن يمثل فقط ما يدخل ضمن نطاق اختصاصه في مرحلة محددة ، بل كل ما يمت بصلة وارتباط إلى الإنسان .

وبالنظر إلى هذا الاتساع وهذا التنوع في المواد ، فمن حقا أن نطالب قبل كل شيء بأن يتظاهر الروح ، في طريقة معالجته إياها ، مثلما هو كائن عليه في الوقت الحاضر . صحيح أنه في مقدور الفنان الحديث أن ينتسب إلى القدامى ، بل إلى قدامى القدامى ، وليس أجمل من أن يحتل الكاتب مكانه بين الهوميريين، ولو في آخر صفوفهم ، بل حتى النتاج الذي يعكس اتجاهات العصر الوسيط يمكن أن تكون له مزاياه التي تستحق كل تقدير؛ لكن القيمة التي لا تفنى للموضوعات وعمقها وأصالتها شيء ، وطريقة معالجتها شيء آخر . ولا يسع عصرنا أن ينتج أي هوميروس ، أي سوفوكلس ، أي دانتي ، أي أريوستو ، أي شكسبير ؛ فما صدح به هؤلاء الشعراء الكبار بمظلة ما بعدها عظيمة وما عبروا عنه بمثل الحرية التي عبروا بها عنه ، ما كان له أن يأخذ طريقه إلى الوجود إلا مرة واحدة . وهذه الموضوعات وطرق النظر فيها ومعالجتها قد باتت بالية . ووحده الحاضر موجود بكل نضارته وطلاوته ، وكل ما عداه ذابل ذار . صحيح



انه من حقنا ان نؤاخذ الفرنسيين على ارتكابهم اخطاء بحق الحقيقة التاريخية وبحق الجمال بتمثيلهم أبطالاً أفريقيين ورومانسيين وصينيين وفارسيين في صورة أمراء وأميرات فرنسيين وبغزوهم اليهم أفكاراً ومشاعر هي أفكار الفرنسيين ومشاعرهم في عهد لويس الرابع عشر وعهد لويس الخامس عشر ؛ لكن لو كانت هذه المشاعر والأفكار أعمق وأجمل ، لما كان ثمة من عيب في نقلها على هذا النحو الى الحاضر . بل على العكس ، فجميع الموضوعات ، من أي عصر ومن أية أمة قُبِست ، تتلقى حقيقتها الفنية من الواقع الحي الذي ينفذها في نفوسنا ويكشف لنا عن حقيقتها غير القابلة للفناء . وتظاهرات الانساني الخالد ، في تعدد مدلولاته ولاتناهي مظاهره ، هي التي تملأ اطار الأوضاع والواقف والمشاعر وتشكل المضمون المطلق للفن .

إذا ما عدنا الآن، وبعد هذه التأملات العامة في طبيعة مضمون الفن في الطور الذي نحن بصدده ، الى مسألة معرفة ما الاشكال المميزة لانحلال الفن الرومانسي ، فسنرجع الى الذاكرة أننا اشرفنا من جهة أولى الى انحلال الفن الذي من سماته تمثيل المواضيع الخارجية في كل عرضية أشكالها ، ومن الجهة الثانية الى التندر بوصفه تحريراً للذاتية المظلمة بينها وبين عرضيتها الباطنة . وبوسعنا ختاماً ، ومن دون ان نتجاوز اطار ما قلناه اعلاه ، ان نلفت الانتباه الى تمايز تقضي الفن الرومانسي هذين . وعلينا ان نخص هنا بالذكر شكلاً مماثلاً للأشكال التي استرعت انتباهنا عند الانتقال من الفن الرمزي الى الفن الكلاسيكي : الصورة ، التشبيه ، والمقطعات المعروفة باسم Epigramme (٢٤) ، الخ . فقد كانت السمة الأولى لهذه

٢٤ - الأبيغراما : قصيدة تمثيلية صغيرة ، تجمع بين الوصف والتوجيه تنهى بلمحة بارعة ، هجائية في أكثر الأحيان ، وقد اشتهر في هذا النوع الشاعر الأفريقي مارسيلوس . -

الاشكال الانتقالية الانفصال بين المدلول الداخلي والشكل الخارجي، ذلك الانفصال الذي كان يخفف من حدته قليلا النشاط الذاتي للفنان ، والذي كان يرد بقدر الامكان ، وبخاصة في المقطعات الابيغرامية ، الى المائلة والمهابة . والحال ان الفن الرومانسي كان يتسم من البداية بانفصال اعمق وبانكفاء اكثر جلدية للداخلية على ذاتها . وبالنظر الى التطابق غير الكامل بين الروح والواقع الموضوعي ، فقد دلت الداخلية بدورها على عدم مبالاة بهذا الواقع . وكان لا بد ان يؤدي هذا التناقض ، بحكم تطوره ، الى تركيز كل اهتمام الفن الرومانسي إما على الخارجية العرضية واما على الذاتية العرضية بدورها . لكن حينما افضى تركيز الاهتمام هذا على الواقع الموضوعي وعلى تمثله الذاتي ، طبقا لمبدأ الرومانسية ، الى نفاذ النفس الى الموضوع ، وحينما تصدى التندر ، من جهة أخرى ، للموضوع وللشكل الذي يسبغه عليه رد الفعل الذاتي ، آل الامر الى نوع من الإقامة في الموضوع نفسه ، الى نوع من التندر الموضوعي . لكن هذا النفاذ الى داخل الموضوع لا يمكن ان يكون الا جزئيا ، ولا يمكن ان يتظاهر الا في شكل قصيد *Lied* او كجزء من كل اوسع وارحب . اذ انه لو توسع وامتد في داخل الواقع الموضوعي ، لافضى بالضرورة الى اعمال ومغامرات تستاهل التمثيل العيني . اما ما يواجهنا هنا ، على العكس ، فهو انتشار فعلي للنفس في الموضوع ، انتشار قابل بكل تأكيد للتوسع والامتداد ، ولكنه يبقى مع ذلك حركة ذاتية وحاذقة للخيال والقلب ، لقطة غير اعتباطية ولا محكومة بالمصادفة ، بل نابعة من حركة باطنة للروح المتجه بأكمله نحو الموضوع الذي يقف عليه اهتمامه كله ويتخذ منه مضمونا له .

بوسعنا ، من هذا المنظور ، أن نقارن بين آخر عطاءات الفن الرومانسي وبين المقطعات الابيغرامية الاغريقية القديمة التي يتبدى فيها الشكل الذي نتكلم عنه هنا في مظهره الاكثر بساطة .

انه الشكل الذي لا يكتفي فيه الشاعر بأن يقول عن موضوع ما انه كذا وكذا من خلال تسميته وإلصاق عنوان به ، ولكنه الشكل الذي يتم وصفه عن طريق تضمين الوصف عاطفة عميقة بقدر او بأخر ، او التماعه ذهنية ، او فكرة مشحونة بالمعاني ، او لقطة متولدة عن الخيال ، وما الى ذلك مما هو قمين بأن يثبت الحياة ، بواسطة الشعر والتصور ، في اتفه الاشياء وبأن يرفع في احوال كثيرة من قيمتها . وهذا النوع من الاشعار ، سواء ادار موضوعه حول شجرة ام طاحون ام الربيع، وسواء تناول الاحياء ام الاموات، يمكن ان يكون على درجة لامتناهية من التنوع وان يرى النور لدى الشعوب قاطبة ؛ بيد انه لا يعدو ان يكون نوعا ثانويا ، قابلا بسهولة للسقوط في الابتذال . وبالفعل ، ان كل انسان قادر على التفكير ومتمكن من لفته لمستطيع نظم هذا النوع من الشعر بمثل السهولة التي يستطيع ان يدبج بها رسالة ، وحسبه ان يبذل في ذلك مجهودا تخيليا ضئيلا . ولهذا ، وبالرغم من التلاوين الجديدة التي يمكن لكل شاعر ان يسبقها على نتاجه ، فان هذه الاشعار تظل متشابهة الى حد توحى معه قراءة اي منها بأنها قراءة مما سبق علمه . اذن فالسمة المميزة الرئيسية للطور الذي نحن بصددده هي ان النفس والروح والوعي ثبت في الاحوال والاضاع داخليتها كلها وعمقها كله وغناها كله ، وتتماهى مع المواضيع ، وتفلح على هذا النحو في تحويل هذه المواضيع الى شيء جديد ، له بذاته قيمته .

ومن هذا المنظور ابداع الفرس والعرب ، بصورهم المتشحة بأبهة شرقية وبخيالهم الطليق والمبتكر الذي لا يستهلك مواضيعه الا على نحو نظري صرف ، ابداعوا آثارا يمكن ان تكون نموذجيا يحتذى بالنسبة الى شعراء هذا الزمن ، باظهارها لهم ان الداخلية الذاتية المهمة حقا لقادرة على الانتاج . وقد ابداع الاسبيسان والطلبان بدورهم في هذا المضمار آثارا بديعة . ولئن قال

كلوبستوك (٢٥) عن بترارك : «لقد تفنى بترارك بلورا في قصائد ما هي بجميلة الا في نظر المعجب ، لا في نظر العاشق» ، فان الاشعار الغزلية التي نظمها كلوبستوك نفسه مليئة بالتأملات الاخلاقية ، تعبق بكابة قائمة وتنسم باندفاع متكلف نحو سعادة الخلود ، في حين ان ما نعجب به لدى بترارك هو حرية العاطفة ونبلها ، هذه العاطفة التي حسبها ان تعبر عن الرغبة التي تستمر في الشاعر وتشده الى حبيبته حتى تكون ، بهذا التعبير ، قد نالت مبتغاها . وبالفعل ، حين يدور الكلام عن مواضيع ذات صلة بالحب والخمر ومجالس الشرب واللاهي الشعبية ، فقد لا يكون انهم والرغبة بغائبين ، ولقد استطاع الفرس ان يعبروا عنهما بصورة تضح بحواسية مستمرة ، لكن الخيال بسلوكه هذا المسلك يقصي عن دائرة الرغبات العملية الموضوع الذي يدفعه نحوه الاهتمام الذاتي ؛ والحق ان الخيال يؤخذ بلبسته هذه ، فينصرف لها بملء الحرية ، وينتقل من الفرح الى الحزن ومن الحزن الى الفرح بسهولة خارقة . ومن بين المحدثين امكن لغوته بوجه خاص ، في **ديوانه الغربي - الشرقي** ، ولروكرت (٢٦) ان يرتفعا الى مستوى هذه الحرية ، وان يضمنا في الوقت نفسه اشعارهما العمق الصميم والذاتي للخيال المبدع . ومن هذا المنظور ، ثمة فارق كبير بين اشعار **الديوان** وبين اشعار غوته السابقة . ففي **استقبال ورحيل** ، على سبيل المثال ، نجد الكلام والوصف جميلين ، لكن الموقف سائب ، والنهاية مبتدلة ، والخيال ، على

---

٢٥ - فريديش غوتليب كلوبستوك : شاعر الماني (١٧٢٤ - ١٨٠٣) ، مؤلف **المسيحية** ، وهي ملحمة نثرية . -  
 ٢٦ - فريديريك روكرت : شاعر ومشتشرق الماني (١٧٨٨ - ١٨٦٦) ، له اشعار وطنية وغنائية . -

إسرافه في استعمال حريته ، لم يصف اليها شيئاً ذا قيمة . وما  
كذلك شأن القصيدة المعنونة **بالعودة في الديوان** . ففي هذه  
القصيدة ينسبط أماننا الحب في كل خياله ، بخلاجاته وسعادته  
وهوائه . ونحن لا نجد عادة في هذا النوع من النتاج لا حنيناً ،  
ولا ذنف العشق ، ولا رغبة ، بل كل ما يمر عنه هو المتعة التي  
تتأتي من المواضيع ومن إطلاق الحبل على غاربه للخيال ؛ أنها لعبة  
بريئة تؤكد الحرية فيها ذاتها من خلال العبك والهزل وملاعبة  
القوافي ، ومن خلال التصنع والتكلف في النظم ؛ وبالإضافة إلى  
هذا كله اندفاع مرح يرقى بالنفس ، من خلال صفو الشكل ،  
إلى ما فوق التماس المضنك مع الواقع المحدود .



هنا تتوقف تأملاتنا بصدد الأشكال الخصومية التي يتلبسها  
مثال الفن في مسيرة تطوره . وقد أخضعت هذه الأشكال لفحص  
مفصل بعض الشيء ، وذلك بغية إبراز مضمونها الذي ينطوي  
في الوقت نفسه على نمط تظهيره . ذلك أن المضمون يلعب في  
الفن ، كما في كل صنيع إنساني ، دوراً فاصلاً . والرسالة  
الوحيدة للفن ، طبقاً لمفهومه ، أن يضيء صفة الحاضر ، بصورة  
عينية ، على ما يملك مضمونها عينياً ، والمهمة الرئيسية لفلسفة  
الفن هي أن تمقل ، بالفكر ، ماهية وطبيعة ما له هذا المضمون  
وتعبيره الجميل .

# الفهرس

## الفن الرمزي

٥	لمحة عامة
	مدخل
١٠	عن الرمز بصفة عامة
٢٥	الخطبة والتبويب
	الفصل الاول
٣٧	الرمزية اللاواعية
٣٨	١ - الترابط المباشر بين المدلول والشكل
٤٠	١ - ديانة زرادشت
٤٦	٢ - الطابع اللارمزي لديانة زرادشت
٥١	٢ - الرمزية الفرائية
٥٤	١ - التصور الهندوسي عن البرهمان
	٢ - المادية والشطط والميل الى التشخيص
٥٦	كسمات مميزة للخيال الهندوسي
٧٠	٣ - التطهر والكفارة ومكانهما في الفن الهندوسي
٧٢	٣ - الرمزية بحصر المعنى
٨٢	١ - افكار حول الموت وتمثل الموتى . الاهرام
٨٥	٢ - عبادات الحيوانات واقنعة الحيوانات
٨٦	٣ - ممنون ، ايزيس واوزوريس ، ابو الهول

## الفصل الثاني

### رمزية الجليل

- ٩٢  
٩٦ ١ - حلولية الفن  
٩٦ ١ - الشعر الهندوسي  
٩٨ ٢ - الشعر المحمدي  
١٠٥ ٣ - العلم الروماني المسيحي  
١٠٦ ٢ - فن الجليل  
١٠٨ ١ - الله خالق العالم وسيد  
١١٠ ٢ - العالم المتناهي والمجرد من صفة الالهية  
١١٢ ٣ - الفرد الانساني

### الفصل الثالث

#### الرمزية الواعية في الفن التشبيهي

- ١١٥ أ - مشابهات من منطلق خارجي  
١٢٠ ١ - الحكاية الرمزية  
١٢٢ ٢ - المثل الرمزي ، القول السائر ، الحكاية  
١٣٣ الحكيمية  
١٤٠ ب - مشابهات تتخذ من المدلول نقطة انطلاق لها  
١٤٣ ١ - اللفز  
١٤٥ ٢ - المرموزة  
١٥٠ ٣ - الاستعارة ، الصورة ، التشبيه  
١٥١ أ - الاستعارة  
١٥٩ ب - الصورة  
١٦٣ ج - التشبيه  
ج - زوال الفن الرمزي ، القصيدة التعليمية  
١٧٦ والشعر الوصفي والمقطعات التوجيهية القديمة  
١٧٩ ١ - القصيدة التعليمية  
١٨١ ٢ - الشعر الوصفي  
٢ - العلاقات بين الشعر التعليمي والشعر  
١٨٢ الوصفي

## الفن الكلاسيكي

- مدخل  
 عن الكلاسيكي بوجه عام ١٨٩  
 ١ - سؤدد الكلاسيكي ، منظورا اليه على انه تداخل الروحي والطبيعي ١٩٥  
 ٢ - الفن الاغريقي كتحقيق للمثال الكلاسيكي ٢٠٢  
 ٣ - مكانة الفنان الخالق في الفن الكلاسيكي ٢٠٤  
 الفصل الاول ٢١٢  
 ١ - انحطاط الحيوانية ٢١٥  
 أ - اضاحي الحيوانات ٢١٦  
 ب - الطرائد ٢١٨  
 ج - الامساخات ٢٢٠  
 ٢ - الصراع بين الآلهة القديمة والجديدة ٢٢١  
 أ - الوحي ٢٣٥  
 ب - ما يميز الآلهة الجديدة عن القديمة ٢٣٨  
 ج - هزيمة الآلهة القديمة ٢٥١  
 ٣ - الاستمرار الايجابي للعناصر المتصورة على انها سالبة ٢٥٤  
 أ - الاسرار ٢٥٥  
 ب - الحفاظ على الآلهة القديمة في الآلهة الجديدة ٢٥٧  
 ج - الاساس الطبيعي للآلهة الجديدة ٢٦٠



## الفصل الثاني

### مثال شكل الفن الكلاسيكي

- ٢٦٨  
٢٧٠ ١ - حول مثال الفن الكلاسيكي بوجه عام  
٢٧٠ ١ - المثال من حيث هو انتاج الخلق الفني الحر  
٢٧٨ ب - آلهة المثال الكلاسيكي الجديدة  
٢٨٤ ٢ - طور الآلهة الخصوصية  
٢٨٥ أ - تعدد الآلهة الفردية  
٢٨٦ ب - انعدام التصنيف الصارم  
٢٨٧ ج - الطابع الاساسي لدائرة الآلهة  
٢٩٠ ٣ - الفردية الخصوصية للآلهة  
٢٩١ أ - مادة التفريد  
٣٠٤ ب - الحفاظ على الاساس الاخلاقي  
٣٠٥ ج - التطور نحو الظرف والفتنة

## الفصل الثالث

### اتحلال الفن الكلاسيكي

- ٢٠٧  
٢٠٨ ١ - القدر  
٣١٠ ٢ - النزعة الى التشبيه علة انحلال الآلهة  
٣١٠ أ - غياب الذاتية الداخلية  
٣١٣ ب - الانتقال الى المسيحية كموضوع للفن الحديث  
٣١٨ ج - انحلال الفن الكلاسيكي في مضماره الخاص  
٣٢٢ ١ - الهجاء  
٣٢٣ أ - الفارق بين انحلال الفن الكلاسيكي وانحلال  
٣٢٣ الفن الرمزي  
٣٢٣ ب - الهجاء  
٣٢٥ ج - العالم الروماني ارض الهجاء

## الفن الرومانسي

### مدخل

- ٣٣٣ عن الرومانسي بوجه عام  
٣٣٥ ١ - مبدأ الذاتية الداخلية  
٣٣٦ ٢ - العناصر الأساسية لمضمون الفن الرومانسي وشكله  
٣٤٤ ٣ - كيف يعالج الفن الرومانسي مضمونه ؟

### الفصل الاول

- ٣٥٠ الدائرة الدينية للفن الرومانسي  
٣٥٦ ١ - قصة الفداء المسيحي  
٣٥٧ ١ - عدم اللزوم الظاهري للفن  
٣٥٨ ب - ضرورة تدخل الفن  
٣٥٨ ج - الخصوصية العرضية للتظاهر الخارجي  
٣٦٣ ٢ - الحب الديني  
٣٦٣ أ - مفهوم المطلق من حيث هو حب  
٣٦٤ ب - النفس والعواطف  
٣٦٥ ج - الحب كمثال رومانسي  
٣٦٨ ٣ - الروح والاسرة البشرية  
٣٧٠ أ - الشهداء  
٣٧٥ ب - الندامة والاهتداء الداخليان  
٣٧٧ ج - المعجزات والخرافات

## الفصل الثاني

### الفروسية

- ٢٨٠  
٣٨٧ ١ - الشرف  
٣٨٧ ١ - مفهوم الشرف  
٣٩١ ب - انجراحية الشرف  
٣٩٢ ج - استرداد الشرف  
٣٩٣ ٢ - الحب  
٣٩٣ ١ - مفهوم الحب  
٣٩٩ ب - المنازعات الناجمة عن الحب  
٤٠١ ج - الطابع العرضي للحب (الحب والمصادفة)  
٤٠٤ ٣ - الوفاء  
٤٠٥ ١ - الوفاء في الخدمة  
٤٠٦ ب - استقلال الذات في الوفاء  
٤٠٧ ج - التنازعات الناجمة عن الوفاء

## الفصل الثالث

### الاستقلال الشكلي للخصوصيات الفردية

- ٤١٠ مدخل وخطة  
٤١٠ ١ - الاستقلال الذاتي للشخصية الفردية  
٤١٤ ١. - الاستقلال الشكلي للخصوصيات الفردية  
٤١٥ ب - الشخصية كلية داخلية ، لكن ناقصة  
٤٢٠ ج - الاهمية الجوهرية اللازمة لهذه الشخصيات  
٤٢٦ الجوهرية  
٤٢٩ ٢ - جانب «المغامرة»  
٤٢٩ ١ الطابع العرضي للاهداف والمنازعات  
٤٣٥ ب - الجانب الهزلي للمواقف اللامتينة الا بالمصادفة  
٤٣٨ ج - الخيال

- ٤٤٠ - انحلال الفن الرومانسي
- ٤٤٢ ١ - المحاكاة الذاتية للواقع الخارجي
- ٤٥١ ب - الفكاهة الذاتية
- ٤٥٣ ج - نهاية الفن الرومانسي

٣٠٠٠ / ٨٦ / ١٠٤٩

## موسوعة علم الجمال الهيجلي

يمثل الفن في نظر هيغل ، الى جانب الدين والفلسفة ، واحداً من أسمى ثلاثة أشكال يتجلى لها الروح المطلق . فالفن يرقى بالانسان حدسياً الى مستوى الحضور الآلهي ، ويعيد اكتشاف البعد المثالي للواقع ، ويعطي امتداداً لا متناهياً لوجوده المتناهي . والفيلسوف الالماني الكبير يثبت في دروسه عن فلسفة الفن ، التي ألقاها في جامعة برلين واستعرض فيها التاريخ العالمي للفن ، انه كذلك ناقد وذوافة كبير للجمال . ومن هنا كان ما يتميز به هذا الكتاب من متعة القراءة وقرب التناول .

ودار الطليعة تقدم موسوعة علم الجمال الهيجلي في طبعة جديدة بخمسة اجزاء :

- ☐ فكرة الجمال
- ☐ الفن الرمزي / الكلاسيكي / الرومانسي
- ☐ فن العمارة / فن النحت
- ☐ فن الرسم / فن الموسيقى
- ☐ فن الشعر

الطبعة : ١٩٩٠ ل.ل.  
او ما يعادلها

دار الطليعة للطباعة والنشر  
بيروت